

بيروت ١٩٩٢

بين فنادق الثقافة وخنادقها

رياض نجيب الريّس

■ بيروت بعد دمشق هي المحاولة الثانية في سلسلة ملفات «عواصم ثقافية»، تريد «الناقد» ان تقيم بواسطتها حواراً متعدد الأبعاد، وجدلاً مفتوح الآفاق، في إطار التعريف بالتيارات الفكرية والثقافية، التي تتصارع في عالم يعيش اليوم، متغيرات سريعة وكبرى في السياسة والثقافة والاقتصاد والاجتماع، ناهيك بقضايا التسلح والعسكرتاريا وشجون الديموقراطية ومزالقها.

و«عواصم ثقافية» ما هي إلا استكمال لمشروع «الناقد» في التعريف بعواصم الثقافة العربية، وما يجول فيها من اسئلة وهواجس ومشاريع توسع من رقعة الجدل بين اطراف الثقافة العربية.

ومشروع «الناقد» هذا، هو في الوقت نفسه محاولة تحريضية للكشف عن مخابىء الثقافة العربية في بيروت، التي حاولت ردمها سنوات الحرب الطويلة في لبنان، فاقامت في وجهها متاريس من الانعزال المتردد والانطواء الخجول والادعاء المعذور، مما جعل العاصمة تتردد في ان تسفر عن وجهها خوفاً من تجاعيد السنين ومحاولة منها ـ ولو يائسة ـ للحفاظ على إرث الشباب الضائع.

وبيروت، التي احتضنت في الماضي، ومازالت تحتضن ـ إلى حد ما ـ وإلى اليوم أغلب الأفكار والطروحات والأسئلة الثقافية العربية، هي اليوم تتخذ بعداً جديداً. فهي ـ بعد تجربتها النادرة ـ لم تعد تلك المدينة ـ المركز للثقافة العربية، كما لم تعد تلك المدينة المفتوحة على العرب وللعرب. وعلى الرغم من بقاء التنوع والاختلاف، فإن ما تسمعه فيها من كثرة الكلام وعجقة الافكار، يجعلك في موقف الذي يسمع جعجعة ولا يرى طحناً.

على الرغم من ذلك، فقد وجدت «الناقد» في ملفها عن بيروت، انها توسعت أكثر في حواراتها، من دون أي ادعاء بأنها حققت مسحاً شاملاً للثقافة اللبنانية. إلّا انها تدعي الأمانة في نقل مجمل الأفكار التي طرحت عليها. وتدعي الدقة في نقل وتصوير نبض الحياة الثقافية عموماً، والظاهر منها خصوصاً. لهذا اتسع الملف وغطى عدداً بكامله من المجلة، في محاولة للقاء التيارات العديدة، والكشف عن الظواهر المستجدة، في محاولة لاستيعاب كل الأسئلة الممكنة عن طريق استقراء محاوريها، ووضع كل ذلك على محك النقد والعرض والتساؤل. ولذلك اضطرت «الناقد»، في أول خروج عن عادتها، ألّا تحتوي أياً من أبوابها وزواياها التقليدية، وان تزيد عدد صفحاتها، وان تفرد عدداً بكامله لموضوع واحد، لوعيها الكامل بأهمية هذا الملف ومحوريته، وان الثقافة هي الكيان اللبناني الوحيد غير المصطنع.

وبيروت، هذه المدينة التي شكلت سابقاً ضميراً ومختبراً حيّاً للنص العربي، شكلت أيضاً فضاء خيباته. إلّا انها ظلت خطأ أبيض في ظل صواب عربي أسود. لذلك تحاول «الناقد» وسط ركام جنون بيروت ورماد وعيها، قراءة ما حصل وقراءة ما سيأتي، وكأنها نافذة صغيرة ووحيدة على المنظر العربي الواسع، في زمن عربي أقفل نوافذه على العالم □

أعدّ هذا الملف:
يحيى جابر . يوسف بزي

حرره:
عماد العبد الله




بيروت في العناية الفائقة

الحياة الفكرية

■ تبدو الجمهورية اللبنانية بلا خارطة وبلا حدود احياناً. وفي مقلب آخر تختزل تناقضات ووجع العالم. جمهورية تختصر نفسها الى مدينة. والمدينة مفتتة الى احياء. والاحياء المجتمعة تشبه القرى. هل هناك عاصمة تدعى بيروت؟ وهل هناك جمهورية تدعى لبنان؟ المدخل الى هذه البلاد مفخخ بألغام مطمورة في الزواريب، في الأفكار، وفي الحوارات، كيف نقرأ هذا المجلد الضخم المطلسم بألف شعار وشعار؟ وكل من حاول حلّ كلمة سرّ من أسراره وقع في متاهة لبنانية، حتى أصبحت اللبننة مفهوماً فكرياً وسياسياً في العالم المعاصر وفي الخطاب العالمي، يدل على معنى الدوامة ويشير الى اللاشيء تارة، والى اشياء عظيمة تارة أخرى. وذلك بالمعنى الكوارثي والفضائحي في العلاقة بين الفكر والسياسة، بين المثقف والسياسي، بين الدولة واللادولة.

نحن ابناء هذه البلاد نحاول استعراض المشهد الفكري لبيروت ١٩٩٢، حيث السياسي بلا مشروع فكري، والمثقف بلا فكر سياسي، حيث الاسئلة الفكرية لا تتجاوز التصريح السياسي الغرائزي، ثم انقلابات تلو انقلابات. واعادة نظر في نتاج الحضارة الفكرية، من معانٍ وقيم ومفاهيم، كالدولة والحرية والديموقراطية والعلمنة، والطوائف، والعروبة والوحدة والأممية وكل تلك الافكار في حالة تجاور وتصارع في آن معاً.

تعب الجميع، حتى الافكار داخت لكثرة دورانها، ايديولوجيات في «العناية الفائقة» ينتظر اصحابها ووكلاؤها في غرف الانتظار. وزعماء طوائف يرممون صروحهم من كنائس مدمرة الى مساجد محترقة، والرعية في حالة اغماء. والجماهير تفتش عن أقرب سفارة غربية. تنصب الخيام بين المانيا وكندا، وتحلم بجواز سفر آخر، بجمهورية أخرى. تعب الجميع من خطيب الجمعة الى مطران قداس الأحد، وزعماء الاحزاب العقائدية يفتشون عن مخارج طوارىء. الكل في حالة انزواء الى الداخل. الشيوعيون يلملمون بقاياهم، ويفتشون عن اسم جديد. العروبيون منشغلون بندوة عن الوحدة في زاروب ضيق. وعبد الناصر حيّ في ملصق في مركز عمر المختار في البقاع أو مركز معروف سعد في صيدا. القوميون السوريون تمزقوا، واصبح الهلال الخصيب مختصراً في «شارع الجاندارك». والجمهورية الاسلامية لا تتعدى حي «بئر العبد» و«المجتمع المسيحي الحر» مشتت في غابة صنوبر على سفوح كسروان. والعشائر تتنقل جماعات تلو جماعات من حزب الى آخر تبعاً لمصالحها العصبية والزراعية، تعبوا جميعهم، وتوحدوا على مفهوم دولة. مطلق دولة. لذلك تشهد بيروت زحمة سير في الأفكار، فتتصادم، لذلك تحتاج الى شرطي ينظم سيرها وحركتها عكس الجوار العربي، حيث يوجد شرطي قوي ينظم فكرة واحدة للجميع، ربما اتفقوا في لبنان على دولة. ولكن أية دولة؟ وأي مواطن؟

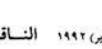
بيروت مختبر حقيقي لتجارب لا تنتهي، حيث الطائفي يتقبل العلمنة ويروج لها كخلاص، والذي يؤمن بالعلمنة يستنفر طائفته من رهاب اقلوي. والبعض يعيد النظر برموزه وأبطاله العالميين والاقليميين من ماركس الى عبد الناصر وسعادة والخميني، ويبحثون أيضاً عن بطل محلي يتوحدون معه. ثم يتماهون مع آخر شعارٍ يدغدغ الغريزة الجماعية وارثها الديني، كدخول آخر في وهم بطولة، وفي بارانويا جماعة من جنون عظمة وعقدة اضطهاد، الى شطارة لبنانية ملازمة لاي فكرٍ محلي. لذلك تبدو الحرب - رغم نهايتها - انها تغلغلت في عمليات التفكير وآلية الرؤية في إلغاء الواحد للآخر رغم حصص الجميع المتساوية في عدد الشهداء والقرى المدمرة. طوائف تخرج منهكة لكنها لا تتخلى عن رماحها واسلحتها المختبئة في اعماقها. فمازالت شجرة العائلة هي التي يتفيأ ظلالها المجتمع اللبناني وأحزابه رغم الادعاءات.

في المشهد الآخر تنقلب الآية. لنأخذ شارع الحمراء مثلاً، سنجد سينما البافيون تعرض افلام البورنو قرب أحد المساجد، وتظاهرة تعبر الشارع ضد السلام مع اسرائيل، وفي الشارع الآخر تظاهرة للسلام الاهلي. وقرب بار «الكيت كات» يوجد مركز ديني، وخلفه كنيسة في شارع المكحول تدق اجراسها. وفي سينما الحمراء سلسلة افلام «رامبو» الاميركي. في اللحظة نفسها تنفجر سيارة مفخخة في الجامعة الاميركية، وتمر راهبة في الشارع قرب رجل يرتل ويجوّد ايات قرآنية، وآخر يبيع احجبة وادعية وايقونات على الرصيف حيث تعرض مجلات البلاي بوي. وتصادر الدولة كتاباً من المعرض بحجة جنسيَة، وفي الامسية الشعرية المجاورة شاعر يهدد اسرائيل، ويتضامن مع العراق. وفي الجوار معرض للدفاع عن الكويت، ونسوة يجمعن التبرعات لأرمينيا، وآخرون يصرخون دفاعاً عن الاسلام في «طشقند». ولا ننسى التضامن مع الاكراد وشعب كوبا وكل ذلك يتم برعاية خيول مارلبورو التي تصهل في الاذاعات (١٠٠ اذاعة) وفي التلفزيونات (٢٠ محطة تلفزيونية) التي تبدو متعارضة مع بعضها البعض، لكنها متفقة على أن الاعلان هو الاساس للتسويق وللبرمجة. وطبعاً اميركا هي عدو الجميع بنسب مختلفة، لذلك تنفعل بيروت فكرياً بأي زلزال مجاور في أية دولة في العالم. لان أهل البلاد مشدودون الى عواصم مختلفة من موسكو الى الفاتيكان ومن طهران الى دمشق، وواشنطن، والقاهرة، والرياض... وحتى سيرلانكا الحاضرة بقوة.

ما يشفع لبيروت انها مازالت حرة، والحرية شعار الجميع: الطوائف (١٦ طائفة) والاحزاب (عشرات) ويحكى أن المدن المولودة على البحر لا تموت. ولكن ثمة ادعاء بأن بيروت عاصمة عربية ولكنها بلا عرب، وأنها غربية ولكنها بلا اجانب. بيروت ١٩٩٢ غائبة عن الوعي، ننتظر لحظة خروجها من «الكوما». □

يحيى جابر

(*) أغلب موادُ هذا الملف مسجلة على أشـرطة كاسيت والباقي شهادات مكتوبة بخط أصحابها.

بيروت ١٩٩٢:

بين فنادق الثقافة وخنادقها

غسان تويني

□ الأفكار في لبنان ليست قطعاً معروضة في متحف. لبنان هو البلد الوحيد الذي يتمتع بحرية كبيرة، حيث يمكنك أن تغير رأيك وتبقى على قيد الحياة. هناك حوار وتبادل أفكار، وامكانية لاقناع الآخر، فتواضع الاقتناع يعني تواضع تغيير الرأي. لبنان هو الوحيد حيث تجلس مع عدوك في سهرة على فنجان قهوة أو قدح كونياك، وفي النتيجة تقول له معك حق أو لا. ثم تكتب مقالة عن ذلك... ولا تذهب نتيجة رأيك الى السجن أو تموت. هذا مع استثناء سنوات الحرب.

يكمن سر ذلك (من غير الدخول في متاهات أن لبنان أمة أو دولة أو مجموعة قبائل). أن في لبنان وسواه على شاطىء المتوسط، تفاعل للحضارات، جعل للتعددية، (مع أنها مفردة غير مأنوسة)، عمقاً عامودياً في التاريخ، وليس سطحياً بمعنى تعدد أنواع البشر وأية ساعة يذهبون الى الصلاة، وكم مرة يتزوجون، لا ليس ذلك، هناك تعددية تاريخية، ففي الأصل هناك انفتاح في ثقافة «المتوسط»، والبعض يفضلون عبارة الشاطىء السوري أو الفينيقي. فالشعوب التي عاشت هنا كانت لديها حضاراتها في اللغة والثقافة. وكانت في تلك الفترة كونية الانتشار.

□ في هذه البقعة تكلمنا السريانية واليونانية في آن معاً من غير أن نصبح يونانا أو سريانا، وكذلك تكلمنا العربية والرومانية في آن، وكان لدينا أباطرة حكموا الرومان ولم يكونوا روماناً. إذا زرت مقامات امراء غسان تجد أن اسم الحارث الغساني مكتوب على قبره باليونانية في حين أن الحارث عربي.

> في لبنان يمكنك أن تغير رأيك، وتبقى على قيد الحياة

□ التعددية كبعد اجتماعي وحضاري وثقافي ومؤسساتي، تبني مفاهيم الحريات وبفضل هذه التربية، كان لبنان، ربما بقية المجتمعات غير مشتاقة لهذا الشيء. فهناك الحقيقة الرسمية، وهناك الحقيقة الحقيقية، فالمجتمعات العربية بدون استثناء يوجد فيها الحقيقة الرسمية، فيتغير رأيك حين تغير الدولة رأيها. أما في لبنان فلا يبرز شاعر مثلاً إلا وهناك رأيان، ومع كل مؤلف يوجد عشرة آراء متناقضة، وكل كتاب يبرز، يسخفه تسعة من أصل عشرة. انطون سعادة قال: «إن لبنان نطاق ضمان للفكر الحر». مع أن سعادة كان قاسياً مع الفكر غير الرسمي.. أما جيلكم أنتم أيها الشباب (يتوجه بالكلام الى المحاورين يحيى جابر ويوسف بزي) ـ أعوذ بالله منه ـ فلا يدع المنطق يأخذ مجراه، فالحرب ولدت فكر الحرب، وهذا معظمه تزوير، لكنني أعتقد أنه سيولد فكر تطهّيري، يجب أن نعمق اللماذا؟

□ الحرب لم تنشأ من التعددية الحضارية، انه خلاف سياسي، في لبنان أفسح المجال لتصفية حسابات، التعددية تلتقي على أشياء، أنت لك الحق أن تخالف وتعترض وتشتم لأنك تشترك في أشياء كثيرة مع معارضيك، الأفكار لا تصنع مجتمعات، الناس هي التي تصنع ذلك.

□ يجب أن يكون هناك مناهج تربوية عميقة متعددة، لماذا نريد أن نضع أفكار الناس في معمل أحذية، وفي قالب واحد؟ يجب أن يكون الناس مختلفين، ليس بالضرورة أن يكون هناك كتاب واحد وتربية واحدة. المطلوب جوهر واحد. ومشترك بين المناهج، انا مع التعريب والى جانبه لغتان اجنبيتان، ففي اليوم يصدر في العالم طن من عناوين الكتب الجديدة. ويجب أن نطلع عليها. إذا أخذنا موضوعاً عن مستقبل الجراحة، هل اخذنا علماً انه لم يعد هناك اعتبار للمبضع؟ فقد اصبح كل شيء باللايزر! وغداً إذا درسنا الطب بالعربية سنفوت علينا فرصة التعرف على ما يحدث في العالم من اختراعات.

□ هناك مرتبتان في الحضارة، مرتبة المجتمع الانتاجي ومرتبة المجتمع الاستهلاكي. وهذا الأخير ونحن منه، لا يعنيه من اخترع السيارة بل يشتريها، اخبرني اين هي الاختراعات اللبنانية والعربية؟ نحن لم نخترع مملحة.

قرأت مرة خبراً في «لوبوان» ان هناك ستة فيزيائيين في فرنسا موجودون في مركز للأبحاث وبينهم شخص من آل رمّال، فعرفت من اسمه انه عربي، وهو متخصص في الوقود السائل للصواريخ، وسألت «بلانتون» يعمل في مكتب «النهار» في باريس عنه وهو من آل رمال أيضاً، فقال لي انه ابن عمه، انه ممنوع من أن يراه أحد. وهو لبناني. وكان من المرشحين لحكم فرنسا قبل ان يتوفى مؤخراً. العلة في بلادنا. تبدأ من هنا. هل تسمعون بابراهيم عبد العال، هو أول لبناني تخصص في هندسة المياه اهيدرو ـ الكتريك، وهو مكتشف مشكلة المياه في الليطاني و.. قتل ابراهيم عبد العال! أين هي نظرياته الآن ونحن في صراع مع اسرائيل على المياه؟ هل سنقول لاسرائيل انه يوجد لدينا مياه لتشاركنا بها؟

□ خذ الخليج: يشتري الواحد على طريقة «أبغي أربع حبّات من هذه السيارة». اذكر أيضاً أن أحد الأمراء قال لصاحب مطبعة متخصص في التجليد الفاخر للمصاحف القرآنية: «أبغي أربعمائة حبة من هذه». كل شيء بالجملة، ما هذه العبقرية؟! لماذا لا نصرف ثمن دبابة على معهد ابحاث... لكن المحيط لا يسمح لك بيناع الفكر الحر. لبنان كان دائماً مختلفاً ولكن الجوار العربي لم يشجع اللبنانيين على ان يبلغوا اليناع الخلاق. والقرار اللبناني ليس مليئاً، انه مثل الحساب الفارغ.

□ بيروت مازالت منطقة رمادية بين الأبيض والأسود. مازالت مركزاً لتبادل المعلومات. إذا خرج كتاب من المطبعة في أوروبا نجده في بيروت في اليوم التالي. الحرب أخرجت أناساً قبضوا على الحقيقة، فارس الزغبي يملك أكبر مكتبة وهو أبرع محام، هل يتناقش مع سمير جعجع أو مع زاهر الخطيب؟ هذان وغيرهما انتصروا برأيهم لانهم اصبحوا وزراء.

□ هناك خطر كبير الآن على لبنان من ديكتاتورية متعددة الأبعاد. هناك حلف الآن بين المختلفين كلياً في أفكارهم، يصوتون لبعضهم في مجلس الوزراء، وبرأيهم يجب هدم الصحافة. يشاهدون سوية مارسيل خليفة. هناك ديكتاتورية تعددية. اتفقوا مع بعضهم وقالوا: «كلنا نعمل ديكتاتوراً واحداً». ما هذه المسرحية؟!.

□ جريدة «النهار» كانت منبراً لكل من يريد ان يقول شيئاً، شرط أن يكون هذا الشيء له مصداقية، وله قوة. ووظيفتنا في النهار فسح المجال، ولا نصيب دائماً، واحياناً نظن أن رأينا لا يستحق. الناس هي المحك، لا تستطيع أن تقول بعد مرور جيلين: أعطني الحق.

□ الحقيقة الرسمية عبء ثقيل على العقل «ضعها عنواناً لي» لا حقيقة إلا حق البحث عنها، ويجب أن يخضع كل شيء لقاعدة أساسية اسمها المنطق. ولا يمكن أن تقنعني أن اثنين زائد اثنين يساوي ثلاثة.

(*) صحافي ● وسياسي وديبلوماسي، صاحب جريدة «النهار».

في لبنان لديك الحق بالمعارضة والاعتراض، ولست مجبراً أن تصدق الحاكم. وفي الجامعات إذا كان الاساتذة من الرأي نفسه لا يمكن أن تخلق جيلاً مفكراً. عليك أن تتعرض لأكثر من اشعاع وأكثر من كلام، وهذا ليس موجوداً في لغة واحدة وفي حديقة واحدة، وفي كتاب واحد، ومنهج واحد ومعلم واحد. عندها يصبح الناس غنماً ممتازاً وليس بشراً.

□ بعد الحرب، أصبح الشعب مشروع غنم ومذبوح أيضاً. لكنه سيتفجر حتماً عن طاقات فظيعة، ولدي ايمان حقيقي بالانسان في لبنان.

□ الناس يلتقون على هوية أصلاً، لكن لنتاقش هذه الهوية، إن الصراع الفكري الحر هو سجال مع النفس ومع الآخرين ومع الحكم.

□ أنا لست اليوم على آرائي وأفكاري كما بدأت في الصحافة منذ ٤٣ سنة. أنا تغيرت، وأنا سعيد لأن آرائي تغيرت.

هل نحن مختلفون كطوائف على مملكة الله أو على مملكة الانسان؟ على مملكة الله لا يوجد مجال للاختلاف... لقد مرت المسيحية في فترات اصولية كما يمر الاسلام اليوم، ومر الاسلام في فترة انفتاح. قل لي من هو أصح اسلامياً، الامام الاوزاعي والمعتزلة واخوان الصفا أم الخميني؟ حتى الجهاد لم يعد منسجماً مع العالم الحديث وغير قادر على التعبئة.

□ كم مسلماً أصبح مسيحياً بفعل الارساليات التبشيرية؟ العدد لا يتعدى أصابع اليد. وكم مسيحياً أصبح مسلماً في فرنسا؟ كذلك هم قلة... إذاً المتاريس ليست متاريس مملكة الله.

□ نحن نختلف كقبائل وطوائف، ولا واحد منا على دينه. ديني المسيحي يقول لي لا تقتل. وتحت هذا الشعار خطفت وذبحت المئات على الهوية. ديني يقول لي لا تكذب، فكم كذبة ارتكبت. ديني قال لي لا تشهد الزور، فكم قصة كبيرة شهدت عليها زوراً. ديني يقول لي لا تسرق، فلم اترك حبة قمح في مرفأ بيروت إلا وسرقتها. هل هذه حرب من أجل انتصار المسيحية؟! وكذلك الكلام ينطبق على المسلمين. ربما الآن يوجد في العالم ظاهرة جديدة اسمها الحوار المسكوني (حوار بين الأديان) وهي ظاهرة حضارية.

□ لماذا أنا المسيحي لا أعرف القرآن والاسلام؟ وأنت المسلم لا تعرف الانجيل والمسيحية؟ إذاً كيف يمكن أن تتعاون معي. بدون ان تعرفني؟ لم ير أحد الله، ولا بلوغ للحقيقة إلا عبر المنطق.

□ إن أهم ايجابيات الحرب هو اليأس من الحرب، فالوجع يجعلنا نتخدر ونقترب من الله. فالوجع هو الطريق لاكتساب القوة، من المهم أن تواجه الموت، ومن يشاهد الموت إما أن يشتم الله أو يصلي له، لكن لا أحد يتجاهل الله عند الموت.

□ ١٢٪ من الشعب اللبناني هم الذين شاركوا في الحرب، أما البقية فكانت مغلوبة على أمرها، مع كل فتحة معبر بين البيروتين كان يدخل ويخرج عشرون ألف سيارة.

□ لبنان مجده، انه عاش وتجاوز ١٦ سنة حرب، وبقيت الناس تقول ما تريد على الوضع نفسه من أقصى اليمين الى أقصى اليسار.

□ ما زالت احصائيات معرض الكتاب تقول أن لبنان ينتج ما يعادل انتاج العالم العربي من الكتب. ثمة شخص اسمه تحسين خياط كانت مطابعه أثناء الاجتياح الاسرائيلي، تدور على مدى سبعة أيام في الاسبوع وعشر ساعات في اليوم، وعنده أطنان من الورق من أجل طباعة الكتب. وذلك كله تحت القصف.

□ ثمة تطلعات وقفزات تبشر بالخير، ومنها أن الناس مقبلة على قراءة التاريخ، وهذه ظاهرة صحية، والعلم يبدأ بالبحث عن الذات.

□ الجماعات لا تؤلف كتباً وانما الافراد، والحياة هي الانسان ـ الشخص.

□ أؤمن بالممارسة الصحافية حتى عندما أكون سياسياً، واعتبر أن الأشياء التي لا أعرفها أكثر من الاشياء التي أعرفها.

□ أنا لا أحب لقب رجل ليبرالي... أنا اسمي غسان تويني. □

السيد محمد حسين فضل الله

□ عندما نريد أن ندرس أية صيغة تمثل وحدة دستورية، يجب أن نستند الى وحدة شعورية انسانية، وعندما نريد دراسة هذه الصيغة فعلينا تلمس ما هو عمق هذه الوحدة في وعي الناس الذين يتحركون في ايحاءات هذه الوحدة وفي مشاريعها.

□ في تصوري أن الصيغة اللبنانية ليست شيئاً يمكن أن ينطلق من عمق انساني كما هي العناوين الكبيرة التي يتحرك الانسان في انسانيته من أجل أن يعمقها في حركة الواقع. قد نفهم أن يتوحد الناس نتيجة قومية معينة، باعتبار أن الجانب القومي جزء من الطبيعة الانسانية، بعيداً عن الايديولوجيات التي تؤطر هذا الجانب، فيما هو الاحساس الشعوري، وفيما هو الاحساس التاريخي، وفيما حركة الانسان والتراب والأرض التي يتحرك فيها، وكل العادات والتقاليد وغيرها فيما يتفق فيه الناس ويختلفون في تحديد العناصر التي تجعل من حالة انسانية حالة قومية.

□ وقد نفهم أن يتوحد الناس في حالة دينية كما الحالة الاسلامية، انطلاقاً من العمق الديني في الجانب الفكري وفي الجانب الشعوري، وفي كثير من جوانب التاريخ، وحتى أن الأرض تتدين من خلال انسانها الذي يركز في داخلها الكثير من العلامات التي تشير الى شخصية مقدسة معينة أو حدث تاريخي.

□ أما أن تأتي لتركب من أرض معينة دولة، بحيث أن تعمل على أساس اجتذاب خصائص تقنع الانسان بها لا تعيش في وعي ذاته، فهذه حالة مفتعلة في المسألة الانسانية. إننا نتصور أن لبنان كصيغة ليس حقيقة في الوعي الانساني باعتبار انه لا يمثل أي شيء يوحد الناس به، وأقصد الصيغة الدستورية، فنحن نجد هناك كثيراً من التناحر في عمق الشخصية اللبنانية، حتى في التنوعات البشرية اللبنانية. وإذا تحدثنا عن الجغرافيا في هذا المجال، باعتبار لبنان يمثل وحدة جغرافية معينة، فلا نجد أن الجغرافيا يمكن أن تصنع مثل هذه الوحدة، كسورية أو فلسطين، وغير ذلك، وحتى لبنان التاريخ، لا يمثل وحدة لدى الناس الذين تختلف طريقة إرتباطهم به، هذا من الناحية الذاتية اللبنانية.

□ عندما نتطلع الى الصيغة الدستورية، نلاحظ أن طبيعة التركيبة الدستورية لا يمكن أن تمنح حالة وحدوية للانسان في لبنان، لانها لا تؤكد على لبنانيته بل تؤكد على طائفيته، مما يجعل لبنان الدستور تجمعاً طائفياً يتخذ الى حد كبير حالة عشائرية متطورة يمكن أن تسبغ عليها

لبنان عند المسيحيين أرض الحرية لا أرض الانتماء

(*) رجل دين وسياسي وشاعر.

بعض صفات الحضارة عندما تشرف عليها سلطة الدولة . . . وأما أن تكون لبنانياً بالمعنى الذي تشعر به بغياب الحدود بينك وبين الانسان الآخر في داخل هذا الاطار، فهذا لم يرد الدستور أن يؤكده.

□ لا أتصور أن الحرب الاهلية صنعت ذاكرة مشتركة بين اللبنانيين لشعورهم بالخسارة، لأن كل فريق دخل الحرب لا يزال يختزن في داخليته خصوصية حربه في مقابل خصوصيات حرب الآخر، على اساس انها فواصل تفرض عليه الحذر في المستقبل، وتهيئه لأن يتناسى بعض التعقيدات التي حكمت علاقته بالآخر، انطلاقاً من وجود مصلحة مشتركة أو عجز مشترك، من هنا ان مسألة أن يتوحد الناس عبر الاحساس بالخسارة تتم، عندما يفكرون بخسارة واحدة، ولكن عندما يفكر كل فريق بخسائره الخاصة ولو في الخفاء، لا بد أنه سيريد تعويضها فيما بعد ليحقق الربح.

□ إنني أزعم أن النظام الطائفي الذي هو ليس نظاماً دينياً، جعل اللبنانيين يتحركون بما يشبه الدول المتعددة المتحالفة. فعندما تقترب من الذهنية الطائفية تجد أن لكل طائفة مجلسها الملي، الذي يبحث شؤون الطائفة في منطقة الطائفة، وفي اقتصاد الطائفة، وفي العلاقات السياسية للطائفة، ويشمل بذلك شخصيات دينية وسياسية واقتصادية، بحيث تشعر كل طائفة عندما يحصل أحد رموزها على منصب معين، كأنها حققت زهوها بهذا الرمز وليس لبنان هو من حقق زهوه.

□ إن هذا التجمع المتنوع الذي يمثله لبنان، قد يكون حالة حضارية منفتحة جديرة بالاهتمام. ويمكن أن يكون حالة انسانية ناجحة، عندما توضع لها ضوابطها وتوازناتها. انها لن يكون دولة ناجحة، لأن مسألة الدولة هي انصهار المواطنين في عنوان يتحسسونه، لا مجرد تجمع مواطنين في داخلها على أرض يملكونها فقط. فعندما لا تتأنسن الأرض، لا يمكن أن تحس بالانتماء إليها، ولذلك فاللبناني هو من أكثر الشعوب العربية استغراقاً في الاغتراب، بحيث أصبح اللبناني المغترب جزءاً من البلدان التي اغترب فيها، واستمر بذلك. واصبح يفكر بالطريقة التي يفكر بها أهل تلك البلاد. لان اللبناني لم يتحسس أرضه في انسانيته، بل اعتبرها كأي موقع.

□ هناك نوعان من الانتماء. ونحن لسنا طائفيين. ولكن عندما نتكلم بالطائفية، نتكلم كحالة متجذرة في الانسان الشرقي. في لبنان هناك مسيحيون ومسلمون. المسيحيون في لبنان، يتحسسون لبنان في مسيحيتهم باعتبار انه الأرض التي استطاعت المسيحية فيها أن تأخذ حريتها وعنوانها وامتيازاتها انطلاقاً من مسألة الاقليات في المسألة الشرقية. وانطلاقاً من صيغة الجغرافيا الجبلية للمنطقة التي يعيش فيها المسيحيون، مما كان يشكل حماية لهم من الآخرين، ويخلق عندهم حالة من العنفوان البطولي فيجري الحديث عن إنتصارات ومناطق محصنة. لذلك كانت الأرض اللبنانية عند المسيحيين في اللاشعور، هي أرض الحرية لا أرض الانتماء الذاتي بالمعنى الذي يحس به الانسان في الانتماء، ولذلك فإنهم عندما حصلوا على الحرية في مناطق اخرى أكثر مما حصلوا عليه في لبنان، استقروا في تلك المناطق، وتجذروا فيها، ولولا بعض الحالات العاطفية جداً، لما بقيت لهم أية صلة بلبنان.

□ أما بالنسبة الى المسلمين، فنشعر أن هناك انتماءً الى الأرض، أعمق من انتماء المسيحيين. وربما نستطيع الكلام هنا عن الخصوصية الشيعية في هذا المجال. لأن الشيعي في لبنان نتيجة التعقيدات المذهبية في المنطقة العربية، قد يحس بأن الأرض اللبنانية تمثل له الملاذ، لأنه إذا خرج منها يضيع في العالم العربي. كما أن الغرب لا يمثل بالنسبة اليه أرض الحرية بسبب التنافر الديني وما يحيط به من خصوصيات. لذلك نلاحظ أن اغلب الهجرات الشيعية هو اغتراب لا يبتعد كثيراً عن الأرض، بينما الاغتراب المسيحي اغتراب يبتعد عن الأرض، وربما تجد بعض دوائره الصغيرة في أميركا اللاتينية.

□ عندما عايشت الجالية الشيعية في ميشيغان. لم أجد هناك أي نوع من التجذر، وجدتهم يفكرون بالعودة في أول فرصة ممكنة. وحين نتحدث عن مسألة الانتماء للأرض في لبنان فاننا نشعر أن هناك فرقاً بين انتماء من خلال حالة ظرفية معينة، وآخر ينطلق من حالة متجذرة في أمن الانسان وراحته. فالانسان الشيعي لم يشعر بالتخلخل مادام هناك مقاومة لاسرائيل، وهذا يدل على أهمية مسألة إرجاع الأرض. فالهجرات لها جانبان، اقتصادي وأمني، والشيعة يرجعون مع أول فرصة ممكنة، بينما نجد أن هناك مشكلة لدى المسيحيين حيث ان هجراتهم أدت الى تناقص اعدادهم في لبنان.

□ الشيعة حتى الآن لم يأخذوا صيغة «الطائف» بالمعنى الحديدي للفكرة. ولعل السبب هو أن الشيعي انسان رافض حتى في الدائرة التي يتحرك بها. وينطلق الشيعي في وعيه الاسلامي، من رفض الباطل اينما كان وكذلك الظلم، بايحاءات كربلائية. فالشيعة لم يخضعوا لقيادة واحدة بالمعنى السياسي للقيادة، بل كانوا يتململون من قيادة سياسية واحدة بفعل الظروف السياسية. ونلاحظ أن الشيعة لم يتحولوا الى طائفة، لكنهم يقتربون الآن من الشعور الطائفي والاحساس الطائفي نتيجة العدوى في المجتمع الطائفي اللبناني والعربي، الذي انتجت فيه العقلية الطائفية. لكن الشيعة لم يستطيعوا أن يتحولوا الى محور طائفي يجمعهم كمؤسسة، لذلك نجد أن المؤسسات الشيعية الكبرى لا تمثل عمقاً شعبياً حتى في القضايا السياسية. لهذا فإن حركة الطائفة الشيعية تختلف عن حركة الطائفة المارونية. ويصح أنهما يلتقيان في مسألة أن كلاً منهما أقلية في العالم العربي. ولكن الفرق أن الأقلية المارونية تشعر بامتداد غربي، وفي كل العالم المسيحي، بينما نجد أن الشيعة لا يملكون هذا الامتداد.

□ إنني اتصور الشعور الاسلامي حالة طبيعية من الايديولوجيا الاسلامية. وهناك فرق بين الايديولوجيا القومية والشعور القومي، وبين الايديولوجيا والشعور الاسلامي. إن الشعور الاسلامي ينطلق من ايديولوجيا اسلامية، والاسلام ليس حالة انسانية بالمعنى البشري، وانما هو حالة فكرية. والحالة الفكرية تتأنسن وتتحرك وتصنع تاريخاً وعادات وتقاليد وحالات شعورية. وقد تبتعد عن المنطلق، لكنها تبقى منجذبة اليه لاشعورياً في اللحظة التي تبدأ بها الصدمات السياسية لترجع الى قواعدها الأولى سالمة.

□ الديموقراطية اسلوب من اساليب التعبير الانساني عن الحكم بشكل حر، ويمكن أن تتناسب مع أية حالة تمكنك من الدخول الى الناس في مساحة الصراع. فالحالة الاسلامية لا تبتعد عن الحركة الديموقراطية في ماهيتها التعبيرية، وفي الممارسة التي تمنع أي فريق من أن يسيطر على الفرقاء الآخرين، بحيث يلغي شخصياتهم وخصوصياتهم، وفي هذه الحالة تكون الديموقراطية، هي، حركة حريتك، وحركة في حماية انسانيتك بعيداً عن الجانب الايديولوجي.

من غير المطلوب أن تعيش مع النبي محمد في الماضي بل أن يعيش النبي معك في الحاضر

وعندما تكون انساناً يريد أن يبسط فكره على المجتمع وتكون كل الفرص المتاحة لك جاهزة لاستقطاب المجتمع في حركة فكرك، عند ذلك لا بد أن تدرس حركة الديموقراطية بطريقة أخرى، لأن الديموقراطية في الحالة الفكرية تختلف في خصوصياتها. في لبنان نعتقد ان العودة الى الاستفتاء الشعبي في كل القضايا بعيداً عن أي حواجز طائفية، هو الذي يسمح للبناني عبر ذهنية منفتحة واسعة تمثل كل فكر واسع شامل - أن يأخذ فرصته للوصول الى ما يريد.

□ إن الحالة الاسلامية عندما ترصدها في التاريخ فإنك تستطيع القول انها حالة التعايش مع الآخرين. فالذي ينافس الحالة الاسلامية في عملية الانتهاء وفي سير التاريخ، هي الديانات، باعتبار أن الاسلام دين، والنصرانية دين، واليهودية دين. وعندما نريد مواكبة التاريخ نجد أن هناك تعايشاً واقعياً في المنطقة الاسلامية مع النصرانية واليهودية والمجوسية، مما يدل على أن الاسلام لا يلغي الآخر، ولم تكن المسألة منطلقة من حالة طارئة بل منطلقة اساساً من الخط الفكري القرآني «قل يا أهل الكتاب تعالوا الى كلمة سواء بيننا وبينكم الا نعبد إلا الله ولا نشرك به شيئاً، ولا يتخذ بعضنا بعضاً أرباباً من دون الله». ويعني هذا أن الاسلام يبحث عن مواقع اللقاء مع الآخرين ليتحد معهم «لا تجادلوا أهل الكتاب إلا بالتي هي أحسن إلا الذين ظلموا منهم وقولوا آمنا بالذي أنزل الينا وأنزل اليكم وإلهنا وإلهكم واحد ونحن له مسلمون». وهذا يعني أيضاً أن الاسلام يبحث عن مواقع اللقاء مع الآخر، بينما نجد القضية عند الآخر معكوسة، فحين سيطرت النصرانية على الاندلس لم تبق مسلماً واحداً. أما العنف الذي عاش في التاريخ الاسلامي فهو حالة طبيعية كالعنف الذي عاش في أي تاريخ آخر، نتيجة الظروف التي عاشها، والتي فرضت عليه حرباً إما ليوسع سلطته عندما يرى الشرعية في سلطته، أو ليحمي نفسه عندما تفرض عليه الظروف. فالعنف في لبنان لم يتحرك من أن الحالة الاسلامية تعتبر أن العنف هو الاسلوب الوحيد، ولكن بسبب دورة العنف التي عاشتها المنطقة من خلال القضية الفلسطينية وضمت الجميع اليها، بحيث اصبح كل فريق يشعر انه لا يستطيع أن يحمي نفسه إلا من خلال العنف، لأن الآخر في حال استخدم العنف في وجهك لا تستطيع أن تقدم له وردة.

□ من الممكن جداً أن يقف الاسلام ضد الإلحاد وقفة حاسمة من الناحية الفكرية، ومن الناحية العملية ليمنع الإلحاد من أن يأخذ حريته، فإذا كانت الساحة ساحة إيمان، فعليك أن تحمي ساحتك، وهذا أمر قد نلاحظه في كل العالم حتى في العالم الديموقراطي. ولو أن الدول الديموقراطية واجهت حالة تعمل على إلغاء الديموقراطية، فستحمي ساحتها بالعنف. لا يمكن أن تفكر بالحرية بالمطلق بعيداً عن النظام في حياة الانسان. ثمة حديث عن الحرية في الإطار الانساني العام، كما هو الحديث عن الأخلاق والأحلام التي يعيشها الشاعر في أجوائه الوردية. هناك فرق بين أن تعيش في السماء، أو تعيش على الأرض، فعندما تعيش على الأرض فإن مسألة أن تحمي ذاتك هي مسألة اساسية. ونجد أن الاسلام لم يمنع أهل الكتاب من حريتهم على اختلاف انتماءاتهم، لأن الكتابي لا يلغي الاسلام أيضاً في الدائرة العامة، بينما الملحد يلغي الاسلام تماماً في دائرته.

□ عندما ندخل الى المفردات التي يعيشها الانسان في العالم أو في لبنان، باعتباره نقطة جذب للتطورات التي تحدث في الخارج. فمن الصعب جداً أن نتحدث عن صراع حضاري، وفي الواقع انه صراع قوي، ليس من الجانب العسكري فقط. وقد يقال أن هناك قوة سوفياتية أمام قوة أميركية، وهنا الحديث عن القوة الاقتصادية. والغرب هنا اقوى من الشرق، فالتطورات التي حدثت، كشفت ضعفاً رهيباً في البنية التحتية لاقتصاد الشرق. مما جعله يحس بالإنكفاء أمام الغرب ذاتياً، ومما جعل الغرب يواجه هذا الاحساس بتعميقه وتحريكه. وفي الوقت نفسه لم يسمح الغرب للمناطق التي سقطت من القوة الشيوعية أن تبني نفسها اقتصادياً. وأتصور أن أميركا، وربما أوروبا يفكران بتحويل الاتحاد السوفياتي واوروبا الشرقية الى دول من دول العالم الثالث لا أن يدخلا هما في الحضارة الغربية بالطريقة العميقة على قدم المساواة.

□ أميركا بالنسبة لي، هي الذهنية الاستكبارية التي تتحرك في العالم، وتختزن في داخلها عنصرية جديدة، عنصرية اميركية في نطاق الدولة وفي نطاق الادارة. ونجد أنه إذا لم تكن قوياً أمام الاميركي - السياسي، فإنه سوف يسحقك كما يسحق أية حشرة. كن قوياً ولو بدرجة معينة فانك تغريه بأن يحترمك في الوقت الذي يريد أن يقتلك. من هنا ندعو الى صنع قوتنا في مواقفنا ضد المستكبرين على اساس اكتشاف نقاط ضعفهم مقارنة بنقاط قوتنا لنتعادل.

يجب أن تحارب القوي في نقاط ضعفه بنقاط قوتك. ولا تحارب القوي في نقاط قوته بنقاط ضعفك كما نفعل نحن الآن.



□ إن الحديث عن نهاية العالم، ونهاية التاريخ هو الحديث عن المطلق، وإنني أتصور أن حديث هذا المفكر «فوكوياما» عن المطلق بحركة التاريخ في اتجاه الليبرالية. كحديث ماركس عن المطلق في مسألة الشيوعية، لأن هناك نقطة مهمة لا بد أن نبرزها في المجال الفكري، وهي أن مسألة الانسان تختلف عن أية حالة وجودية أخرى. فنحن عندما نواجه أية حالة وجودية في المخلوقات المتحركة، أو النباتية فإننا نستطيع أن نضع لها ضوابط هندسية طبيعية نتيجة فهمنا للقوانين، فنضع قوانين ثابتة كالزلازل والبراكين وحركة البحار وغيرها... أما الانسان فهو حالة عقلية شعورية حركية متنوعة، بحيث انك تشعر في اليوم الواحد انك تتغير فكرياً وشعورياً، من خلال لمسة أو لفتة أو كلمة أو نظرة، او اصطدام بشيء. مما يعني انك لن تستطيع أن تضع ضوابط عامة للتحرك الانساني في تفاصيله مع الزمان والمكان. وحتى الذين يتحدثون عن قوانين في حركة الانسان تحكم مسيرة الحضارات ونهايتها، حتى هؤلاء لم يستطيعوا أن يظفروا بقوانين ثابتة، لأن نظرتهم كانت منطلقة من جوانب انسانية معينة تختلف طبيعتها عندما تخضع لخصوصيات جديدة، لذلك هذه الفكرة عن المطلق في التاريخ هي غير علمية وغير واقعية.

□ أما الحديث عن الاسلام فإنه لا يؤثر إلا في الجماعات المنتمية اليه، فنلاحظ في هذا المجال أن هذا الأمر يستهدف الاسلام وغيره من الديانات. فالتجربة الاسلامية دلت على أن الاسلام حين كان مسيطراً على قسم كبير من العالم ترك تأثيراته الايجابية حتى على غير المسلمين. من هنا وجدنا أن الحضارة الاسلامية هي حضارة دخلت في وعي كل الناس الذين عاشوا في الدائرة الاسلامية السياسية.

□ الاسلام ليس بدعاً من الافكار، خصوصاً عندما تخرجه من الزاوية المختنقة التي تجعله مجرد حالة عبادية، وتحوله الى فكر وحركة وشريعة ومذاهب في الحياة وعلاقات انسانية. فالاسلام لم يبتعد عن

بيروت ١٩٩٢:
بين فنادق الثقافة وخنادقها

كل المسارات الفكرية الموجودة في العالم. ثمة نقطة هي أن المسلمين يعيشون في حالة من الاختناق في داخل مساحاتهم، ويعيشون حالة من التخلف؛ ولكن هذا لا يعني أن الفكرة تسقط في مرحلة معينة نتيجة سوء تطبيق. وهناك فرق بين الاسلام وبين الواقع الذي يعيشه المسلمون، ربما لتأثره بالحالة المادية التي بثتها الحضارة الغربية اليه.

□ أزعم أن كل المستبدين متدينون في العمق. وقد سألني احد الصحافيين ممن يقتربون من الماركسية، عندما كنت اتحدث عن مفهوم الشهادة وعن دور العقيدة الاسلامية في حركية الشهادة، قال لي كيف تفسر حركة الشيوعيين أو الماديين في مسألة الكفاح والنضال؟ قلت له انني افسرها تفسيراً دينياً، فأن تكون مادياً هذا يعني انك تتمحور حول ذاتك. أما مسألة أن تكون لغيرك «أموت ليحيا الانسان» أموت لتنتصر الحرية فهذا مفهوم ديني وليس مفهوماً مادياً. انهم يتحركون من رواسبهم الدينية، وإلا فما معنى الشهادة عند المادي، ماذا تكسب انت الانسان الذي يعيش الفرصة الأولى والأخيرة، ولا تملك أي تعويض خارجي، ماذا تعني لك التضحية في سبيل الآخرين؟ فإذاً المنطلقات دينية.

□ في الاسلام دور الفرد هو أن يعيش حاجاته الذاتية منفتحاً على حاجات الآخرين. أن تعيش ذاتك في حركة فكرك من أجل ان تعطي الآخر فكراً منفتحاً وفكراً متحركاً. فالذات تنطلق لجذب كل عناصر الابداع. هناك نوع من التفاعل بين الفرد والمجتمع. هناك المسؤولية.. مسؤوليتك عن نفسك، وعن غيرك لانه يعتبر أن الطاقات التي تمتلكها ليست ملكاً لك وحدك. هي ملكك بمقدار أن تلبي بها حاجاتك، ولكنها ملك الآخرين بمقدار ما يحتاج اليها الآخرون؛ بحيث إذا اهدرت طاقاتك في الفراغ، او حوّلتها الى غير المجرى الانساني العام، فأنت سارق للانسان وخائن لانسانيتك في هذا المجال.

في الاسلام عندما تلبي حاجتك الجنسية بالحلال، فأنت تتقرب من الله

الفرد في الغرب هو انسان يعيش لذاته من خلال حرياته الفردية، ولا يحس بالانتماء للعائلة ولا بالانتماء للوطن إلا من خلال أن الوطن يحمي فرديته.

□ لا تستطيع أن تقول بأن الفرد لا أهمية له في المجتمع الاسلامي. وعندما تقول بأن عليه أن يذوب في الجماعة. انها ليؤكد ذاته فيها تختزنه ذاته من فكره المنفتح على الله الذي يدعوه لتأكيد ذاته عندما يستشهد. لانك ستكون كبيراً عند الله وستحصل على الجنة ورضوان الله. وهذه الفكرة الدينية لم تلغ غريزة حب الذات، لكنها وسعتها فبدلاً من أن يكون حبك لذاتك يغريك بأن تبحث عن السعادة في الدائرة التي تعيش فيها، وسع الاسلام هذه الدائرة. وليست دائرة الحياة الدنيا فقط بل هناك الحياة الآخرة، إذاً أنت تؤكد ذاتك، وعندما تفكر بالموت على أنه حالة عدم مطلق فمن الذي يمكن أن يجعل الموت سعادة. إن الذين يتمنون الموت انتحاراً هم الذين يريدون أن يهربوا من شقاء ما، الموت يكون سعادة عندما ينفتح على افق أوسع من الافق الذي تعيش فيه.

□ أن تعيش في التاريخ. لتغيب فيه أو تسمو بالتاريخ لتعتبره مجداً لك فهذه حالة غير اسلامية. عندما ندرس النص الاسلامي في النص القرآني وهو يتحدث عن التاريخ فاننا نجد هذه الآية الكريمة «لها ما كسبت ولكم ما كسبتم ولا تسألون عما كانوا يعملون». معنى ذلك أن التاريخ هو تاريخ الآخرين الذين صنعوه هم، ولا علاقة لكم به.

وإن الزمان هو زمانها وليس زمانكم، أنت مسؤول عن زمنك وأنت مسؤول عن تاريخك. علاقتك بالتاريخ هي علاقة العبرة «لكم في قصصهم عبرة» فقط يا أولي الألباب. أن تجعل التاريخ تجربة فيها الكثير من الغنى فيها ما يخلد لأنه يمثل الحقيقة التي تتجاوز حدود الزمان، وفيها ما يموت باعتبار انها تجربة تتمحور حول الفترة الزمنية التي عاشت فيها. لذلك خذ من التجربة الميتة فكرة للمستقبل. وخذ من التجارب التي لا تزال حية، لانها تمثل الحقائق فالاسلام يقول لك التاريخ مدرسة، وليس التاريخ حركتك، وليس التاريخ منطلقك. أن تنطلق من التاريخ لأن هناك حقائق موجودة في قلبه، تتجاوز كل الزمان، وهذا ما يؤكد، ويعني أن النظرة الاسلامية عندما ترتبط بمحمد فإن ارتباطها لا يمثل عودة الى التاريخ، لكنه يمثل دعوة التاريخ، لا أن تعيش مع النبي محمد في الماضي، بل أن يعيش النبي محمد معك في الحاضر من خلال رسالتك. وهذا ما يؤكد لنا ان الاشخاص مراحل «وما محمد إلا رسول قد خلت من قبله الرسل أفإن مات أو قتل انقلبتم على اعقابكم، ومن ينقلب على عقبيه فلن يضر الله شيئاً». والرسول مرحلة، لكن كفكر هو يحمل رسالة الله وهي الحقيقة، قد تُناقش الاسلاميين في أن هذه حقيقة خالدة أم ليست كذلك، ولكن المسألة هي أنهم لا ينطلقون من خلال قداسة التاريخ عندهم على أساس انهم لا بد أن يعيشوا في الزمن الماضي. بل لا بد هم أن يستنبطوا حقائق الزمان والحياة التي قد تنطلق في داخل فترة زمنية، لا لتؤطرها بل ليكون منطلقها لكل الاشكال.

□ هناك فرق بين أن يدعوك أحد الى حياة ما، لأنه يريد أن يعيش في الماضي، وبين أن يدعوك الى تلك الحياة لأن القضايا التي يدعوك اليها يعتقد أو يخيل اليه انها القضايا التي يجب أن تمتد في الحياة من باب انها تمثل خطأ شرعياً أو خطأ إسلامياً، تماماً كما نجد في التجربة الشعرية، أليس هناك من يدعو الآن الى أن نعيش أوزان الخليل وفي تجربته الشعرية. وليس معنى ذلك انها دعوة لأن تجلس مع الخليل في بيته وتطل على البئر الذي كان يضع رأسه في فوهته. ليقطع الأوزان، بل معنى ذلك أن تحترم موسيقى أوزان الخليل لأنها موسيقى خالدة، وذلك لا يعني احتراماً للزمن الماضي في معناه الزمني بل في احترام بعض القضايا التي عاشت في داخل هذا الزمن، ليقول لك هذه قضايا عاشت في الاطار نفسه ولكن على أساس ارتباط الواحدة بالأخرى.

ثمة أمور تحتاج الى حوار دائم، أن تناقش انساناً في أن هذه الحقيقة مطلقة أو هي نسبية أو انها ليست الحقيقة. فهذا أمر لا بد أن تدخل من أجله في حوار مع الآخرين.

□ من الطبيعي انك لا تستطيع أن تجعل الفكر خاضعاً لأي مرسوم من أية جهة، لأن مسألة الفكر هي المسألة الوحيدة التي تعيش فيها حريتك دون حدود، لأنك عندما تتحرك، فأنت جسم تحكمه كل الحواجز والمفردات المادية التي تحيط بك. ولكنك عندما تفكر فأنت تعيش في كل سعة الحياة ورحابتها، لذلك نحن لا نعتقد أن الفكر ينطلق بناءً على مراسيم. من هنا أن مسألة الحداثة هي من المسائل التي لا يمكن أن يصدر بها مرسوم، بمعنى أن نعيش الحداثة لأننا لا نريد أن نعيش الماضي، بل ان الحداثة تمثل حركة الفكر الذي يحمل في مضمونه افكاراً واساليب واشكالاً معينة، تختلف عما كان في المرحلة السابقة، لذلك فالحداثة هي حالة ثقافية تنطلق من حركة الفكر بطريقة تختلف عن حركته السابقة، وليس من الضروري أن

تكـون الحداثة حالة متقدمة من الماضي في المقاييس الفكرية. فمن الممكن جداً أن تكون الحداثة متخلفة عن الماضي.

□ لنبحث في المسـألة الفنية أو مسـألة الأزياء. هناك حداثة، ولكنك قد تجد كثيراً من الأزياء الحديثة التي تنتشر في العالم تمثل صورة مشوّهة للجمال. وقد تجد أن الأزياء قبل خمسين سنة أكثر جمالية وأقرب الى ذوقك الانساني الحاضر، اضف الى ذلك انني من الذين يتابعون المسألة الفنية في عالم الفن التصويري، فقد تجد أن هناك حداثة في أسلوب التعبير، ولكن قد لا تشعر بأن ذوقك الفني العفوي يعيش الاحساس الطبيعي في كثير من اللوحات التي تعرض على أساس الابداع.

□ أنا لا يوجد عندي قداسة لأي شيء إسلامي قام به مسلمون. هناك اشياء تجتذبك بطبيعتك، مع انك لا تملك ثقافة فنية، فعندما تراقب اللوحات الفنية الموجودة في متاحف العالم خارج نطاق المدرسة الجديدة، فإنك تشعر أن كل الناس يتأثرون بجماليتها وخصائصها الفنية بعيداً عن اية ثقافة فنية، أما إذا أردتني، لكي أرى لوحة، أن أدخل جامعة وأتخصص لأفهم هذه اللوحة، فهذا يعني أنك تريد أن تتكلف وتصطنع لي احساسي بالجمال، وهذا غير طبيعي وبعيد عن الفن.

□ إن الحالة الاسلامية في حركتها الثقافية الجديدة لا تزال طفولية. ولا زالت في حركتها السياسية والجهادية كذلك، واعتقد انك حين تتحرك سياسياً وجهادياً وعسكرياً فإنك تتحرك من خلال المخزون الثقافي، ولا أعتبر أن هناك شيئاً اسمه سياسة وآخر اسمه ثقافة، فالحالة الثقافية تختزن كل ما يعيشه الانسان، ولكن من الطبيعي عندما تعيش في مرحلة تحاصرك فيها كل الأوضاع الأخرى المضادة، وتعمل على افتراس كل وجودك، وكل عناوينك، فلا يمكنك أن تكون في حالة طبيعية تستطيع من خلالها أن تختار نمط التعبير. ولعل الكثير من المثقفين يقولون بأن الأدباء والشعراء لا يستطيعون التعبير عن التجربة إلا بعد أن ينفصلوا عنها، فالتجربة تحاصرك بكل حبروتها وتمنعك من التفكير بشكل هادىء.

□ إن المرحلة التي عاشتها الحالة الاسلامية، كما عاشتها الحالات الأخرى المماثلة، هي حالات الدفاع عن النفس، مما يعني انك لا تستطيع أن تحكم على خصائص الثقافة للحالة الاسلامية إلا من خلال المرحلة والأرض اللتين تحركت فيهما لأنها محكومة بالظروف والحصار اللذين كانت تعيش في داخلهما.

□ ليس هنـاك فتوى اسلامية في تحريم التصوير بشكل مطلق، هناك اختلاف اجتهادي في تصوير الموجودات الحية.

برأيي الشخصي أن التصـوير حلال. هنـاك بعض التحفظات الفقهية حول التجسيد، وأقصد «النحت»، على أساس انه قد يوحي بحالة وثنية، لهذا فقد نجد بعض الفنانين ـ النحاتين، يستغرق في التمثال الذي ينحته بحيث يذوب فيه الى ما يشبه العبادة. ربما كانت الفكـرة الاسلامية التي رفضت التجسيم تؤكد على الجانب النفسي الذي يختفي وراء التجسيم أكثر مما تؤكد على الجانب الفني.

□ الجنس في الاسـلام حاجة طبيعية كبقية الحـاجات الطبيعية الأخرى التي لا بد أن تبحث لها عن ضوابط معينة. الاسلام لا يضفي على الجنس كل هذه التهـاويل التي احاطته بها الحضارات والأديان الأخرى، بل يرى الاسلام أن الجنس هو حالة من الحالات التي قد يمكن أن تتقرب بها من الله. فالجنس لا يمكن أن تتصوره قذارة، بل انك عندما تلبي حاجتك الجنسية بالحلال، فإنك تبعد نفسك عن الحرام، فهذا عمل تتقرب به من الله، وهناك بعض النصوص تقول: «إذا أردت أن تقوم بعمل خير، فواقع اهلك أي زوجتك، فإن ذلك صدقـة منـك عليهـا»، بمعنى أرض غريزتها واجعلها تعيش حالة الاكتفاء الغريزي، فهذا يمثل صدقتك عليها تماماً. ومفهوم الصدقة هنا يعني العطاء ولا يعني الفوقية.

□ أما بالنسبة الى مسألة التعبير عن الجنس، فيجب أن لا يتحول الى حالـة متخلفـة مثـيرة للغـرائز بالمعنى الذي لا يحمل أي هدف انساني. والاسلام لا يقف ضد التعبيرات الجنسية بأسمائها، وليس هناك عقدة في مسألة التعبير عن الاعضاء الجنسية أو عن الاحاسيس الجنسية لانها اعضـاء طبيعية وحالات طبيعية، إلا عندما يستخدم ذلـك بطريقـة الاثـارة. ويجب التعبير عن حالة انسانية ترصد فيها الجـانب الفني. ولا ننسَ أن القرآن الكريم يسمي الأشياء الجنسية بأسمائها فلا عقدة بذلك.

□ تابعت حركـة الحداثة منذ بدايتها، وقرأت كل التجارب منذ بداية مجلة «الآداب». وحتـى أن «الأديب» كنـت انشر بها بعض القصائد، وكنت اطلع على المعارك بين السياب ونازك الملائكة حول من أطلق الشعـر الحر، كنت مواكبـاً لذلك، حتى عندما كنت في النجف كنت مع طليعة شابة في الشعر، حاولنا تشكيل أسرة الأدب اليقظ، أنا ومصطفى جمال الدين وجليل حيدر وشاكر حيدر وغيرهم، وكنا ننشر بأسماء مستعارة وأنا كان اسمي المستعار «مجدي ناجي» وكنا ننشر في الصحف العراقية.

□ بالنسبة لي كل شعر بلا موسيقى لا أعتبره شعراً.

□ أنسي الحـاج كأديب ونـاثـر هو واحـد من الأشخاص الذين



يملكون أسلوباً تعبيرياً ايمائياً وايحائياً، وكنت أتصوره يحاول أن يأتي بحالة ثورية جديدة. لديه توق الى الجدة، ويحاول أن يعطي المسألة الجنسية أحاسيس، وأخاف انه لا يعيشها، لكنه يريد أن يعطي هذا الايحاء.

□ نزار قباني عبرت عنه انه شاعر راقص، ونشعر أنه يملك حركية الكلمة والشكل. ميزته انه لا يعيش حالة تجريدية في آفاقه الشعرية، بل أنه يكتب ما تحسه الناس وهذا سر نجاحه.

□ لا أتصور ان أدونيس قد اقترب من الحالة الاسلامية في شعره، أنا أتصوره حالة غربية.

□ في الحياة الثقافية اللبنانية الحالية لا يوجد هناك حركة إبداعية. □

كريم مروة

□ في حوار بين ماركس وصديقه كوغلمان ورد في رسالتين متبادلتين بينهما في أعقاب فشل كومونة باريس. لا اذكر النص، لكني أذكر ان كوغلمان أعلن في رسالته لماركس ان هزيمة كومونة باريس تعني بالنسبة له نهاية التاريخ. واعرب عن يأس من النضال بسبب عدم جدواه. ويقول ماركس في جوابه: «قد يكون من السهل جداً صنع تاريخ العالم لو كان النضال لا يقوم الا ضمن ظروف تؤدي حتماً الى النجاح...» ماذا يريد ماركس أن يقول؟ انه يريد أن يؤكد بأن حركة التاريخ حركة متواصلة، فيها تقدم وفيها تراجع. وقد يكون التقدم بمستويات هائلة جداً. وقد يكون، بالمقابل، التراجع بمستويات هائلة، أيضاً. لكن محصلة حركة التاريخ هي دائماً الى الأمام، وباشكال جديدة لا يمكن معرفتها مسبقاً، ولا يمكن حصرها. وعلى المناضلين ان يدركوا تماماً وعلى الدوام ان النضال لا ينتهي، وان المهمات التي تطرح في مرحلة معينة من الزمن قد تتحقق فتنتقل هذه الحركة، حركة التغيير بشكل عام، الى مرحلة أخرى ومهمات أخرى. أما إذا لم تتحقق هذه المهمات في المرحلة المعينة، فان ذلك يتطلب اعادة ترتيب للنضال وإعادة صياغة للمهمات، وتحضير الظروف لخوض معارك من أجل تحقيقها. وفي هذه الحالة يجب ان يؤخذ في الاعتبار كل تغيير يمكن ان يحدث ليس فقط في الظروف وإنما أيضاً في المهمات.

بكلام آخر أنا ضد ما قاله الياباني المعروف (فوكوياما) في مقالته عن «نهاية التاريخ». فهو كان يعني، بشيء من التعسف، ان التجربة الاشتراكية كانت تهدف الى انهاء الرأسمالية واستبدالها بعلاقات انتاج جديدة مختلفة اختلافاً جذرياً عن تلك العلاقات، على طريق نضال البشرية من أجل التقدم والعدالة الاجتماعية. وبفشل التجربة الاشتراكية تكون قد انتهت هذه النهاية للتاريخ، وتكون الرأسمالية قد أكدت انها هي الحل، وان مصير البشرية مرهون ببقائها واستمرارها.

□ في الستينات قال خروتشوف للسوفيات بانهم سيصلون في الثمانينات الى بداية المجتمع الشيوعي...

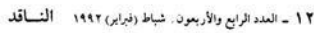
ولم يكن ذلك الكلام على صلة بالواقع. إذ لا يستطيع أحد أن يتحكم بمسار حركة التاريخ بهذا النوع من التبسط والارادوية. لان مسار حركة التاريخ، حتى ولو تحكمت به قوى معينة أو أشخاص معينون لفترة معينة من الزمن، فسيأتي التاريخ ليحاكم هذه القوى وهؤلاء الأفراد ويعيد الاعتبار الى الحقيقة في سيرورة التاريخ. أقول ذلك لاستطرد بان الزلزال الذي وقع في الاتحاد السوفياتي واوروبا الشرقية وادى الى انهيار التجربة الاشتراكية المحققة، لم يكن برأيي خارجاً على الطبيعة أو منافياً لها. كان من صلب الأمور الطبيعية. لماذا؟ لان ما ادعي بانه علاقات انتاج اشتراكية، أي نظام اشتراكي بديل للرأسمالية، لم يكن صحيحاً برغم انجازاته الكبيرة لأنه كان يتعارض مع القوانين الموضوعية، بما في ذلك التي تحدث عنها ماركس وانجلز ولينين. أما أدبيات التمجيد فقد كانت جزءاً من الخطأ العام.

هناك نوعان من الناس في التجربة، اصحاب النموذج الاصليون. والذين قلدوا النموذج، أي الذين انتسبوا الى الحركة. الى المدرسة وارتبطوا على اساس ذلك بالنموذج. الاصليون هم الذين ارتكبوا الخطيئة الاصلية، أما الذين انتسبوا الى النموذج فيتحملون بالتأكيد نصيبهم من الخطأ ولكن ليس على المستوى نفسه. وفي هذا السياق اريد ان ألفت النظر الى ان ما يجري تحميله للاشتراكية العلمية. أي لماركس وانجلز مؤسسي الاشتراكية العلمية، من مسؤولية عما جرى في الممارسة والتجربة في هذا النموذج الذي اعطي اسم «النموذج السوفياتي». نسبة للسوفياتات، الى مجالس العمال والجنود والمثقفين. هذه المحاولة لتحميل المسؤولية لماركس وانجلز فيها ظلم كبير للرجلين العظيمين. وثمة ظلم للينين في تحميله المسؤولية أيضاً. لكن لينين مختلف. فصاحبا النظرية هما ماركس وانجلز. لينين قرأ أفكارهما واقتنع بالنظرية واجرى تعديلات واضافات وتجديدات وتطويرات فيها. صاحبا النظرية لا يتحملان بالضرورة مسؤولية التجربة فهما لم يساهما في صنعها. ماركس وانجلز عندما اسسا نظريتهما، بصفتهما فيلسوفين وعالمي اجتماع واقتصاد وتاريخ وحضارة، وكانا يمتلكان أيضاً معرفة كبيرة بالعلوم الصحيحة، اكتشفا، بالاستناد الى معارفهما، والى التراث الغني للبشرية، قوانين جديدة واغنيا قوانين كانت مكتشفة قبلهما. وقالا، وهما يكتشفان هذه القوانين ويغنيان القوانين الأخرى الموجودة قبلا: هذه حصيلة ما توصلنا اليه في تقديرنا لمسار حركة التاريخ، لتطور المجتمعات البشرية. وقالا، في الوقت ذاته، ان هذا الذي اكتشفناه ليس علوماً مكتملة. انها علوم تحتاج الى استكمال وان هذه المهمة متروكة للاجيال القادمة من المفكرين والثوريين.

وما حصل بالفعل هو ان الذين اخذوا هذه النظرية، باستثناء لينين الذي احدث تجديدات فيها، اخذوا النصوص ولم يأخذوا المنهج خلافاً لما دعا اليه ماركس وانجلز. وشوهوا قسماً كبيراً مما اخذوه. ومنعوا التجديد والتطوير، بقوة القمع. وهنا جوهر الخطأ والخطيئة. هنا جرى تحويل ماركس الى نبي جديد. فتوقف البحث وتوقف الاجتهاد والتطور. وهذا الأمر ادى الى جعل التجربة المحققة تجربة خارج التاريخ، فجاء التاريخ عبر الزلزال الذي حصل ليعاقب الذين أساؤوا الى العلم بتجميده وتحويله الى نص جامد.

واذا دخلنا، اليوم، في دراسة فكر ماركس وانجلز فاننا سنجد ان الكثير مما قدماه لم يعد صالحاً. ولكننا سنجد، بالمقابل، ان الكثير، أيضاً مما اكتشفاه ما يزال راهناً، وبقوة. ولذلك لا بد للثوريين من ان يتحرروا إزاء هذا الأمر، مرة من الانتساب الى مفكر فرد، ولو كان

(*) نائب الأمين العام للحزب الشيوعي اللبناني.



عظيماً، ومرة من حصر مصادر فكرهم بالماركسية وحدها.

□ المسؤولية في الخطأ تتحملها التجربة ويتحملها الفكر، كذلك. ان هناك مسؤولية معينة تتحملها النظرية. ولكن ينبغي ان لا نظلم الفكر بتحميله مسؤولية أكثر مما يعود له في الواقع. اقول ذلك لانه إذا كانت الماركسية تتحمل المسؤولية كفكر فهذا يأتي من كون الماركسية حرمت من التطوير ردحاً طويلاً من الزمن. فقد جرى تجميدها. وأني اعتبر ما سمي ماركسية، وساد خلال السبعين عاماً من التجربة السوفياتية، هو بالذات الفكر الذي يتحمل المسؤولية عن الخطأ. لان التجربة تلك قامت على اساسه.

أما إذا عدنا الى ماركس وانجلز فلا بد من التذكير بما أشارا اليه بوضوح كامل في قولهما ان النظام البديل للرأسمالية هو الشيوعية. وحددا للشيوعية مضامين عامة جداً، هي بنظري طوباوية حيث يصبح الانسان (الفرد) في علاقاته بالمجتمع بديلاً للدولة بفعل الارتقاء في وعيه فيقوم بكامل وظيفتها، وحيث يستطيع كل انسان ان يأخذ حسب حاجته من المجتمع، ويعطي المجتمع حسب قدرته. وهذا المجتمع الطوباوي هو الذي قال عنه ماركس وانجلز بانه بديل للرأسمالية. ثم أكدا بان الوصول الى هذا المجتمع الشيوعي سيحتاج الى مجموعة متعددة لا حصر لها من المراحل الانتقالية التي أطلقا عليها اسم الاشتراكية. دون ان يقولا ان هناك نظاماً اشتراكياً محدداً بقوانين محددة وثابتة.

□ عندما نعود الى ماركس وانجلز سنجد انهما لم يقولا بـ«نظام اشتراكي» محدد له قوانين وانظمة ثابتة. لينين حاول ان يطور ويجدد ويغير. وقبل ان يتمكن من ان يقف عند صيغة معينة لنظام اشتراكي يتطابق مع الواقع القائم ومع الحاجات الموضوعية لتطور المجتمع، مات. ولكنه قبل ان يموت قدم اسهاماً بالغ الأهمية يتجسد في السياسة الاقتصادية الجديدة (النيب). ثم جاء ستالين والمدرسة كلها برموزها المختلفة وصولاً الى بريجنيف الذين صاغوا «قوانين» لـ«نظام اشتراكي هجين»، وتعارضوا بذلك مع فكر ماركس وانجلز، ومع القوانين الموضوعية. ماركس وانجلز قالا للذين سيأتون بعدهما لا تتمسكوا بالنص. نحن نكتشف القوانين استناداً الى التجربة البشرية وينبغي ان يستكمل ما اكتشفناه. لم يجر تطوير ما قاما به الا بحدود معينة.

أما لماذا لم نقل نحن هذا الكلام قبل ذلك فيعود الى اعتبارات عديدة منها ما هو خارج ارادتنا ومنها ما نتحمل مسؤوليته بالكامل. أقول نحن ولا استثني كل من انتسب الى هذا الفكر والى هذه المدرسة. ماركس وانجلز تصورا ان التحول من الرأسمالية الى الشيوعية يجري في البلدان الأكثر تطوراً. وهذا شرط أساسي وضعه ماركس وانجلز لكل تطور نحو العدالة الاجتماعية والتقدم. والتطور هنا، ثقافي، اقتصادي، اجتماعي، وروحي، وفي كل الجوانب الأخرى في المجتمع. ولذلك، وفي هذا السياق بالذات، نجد ان فشل التجربة في روسيا يعود في احد أسبابه الرئيسية لان روسيا متخلفة اقتصادياً واجتماعياً.

□ ماركس قال ان المشكلة الاساسية التي تواجه الانسان في حريته وفي تحرره من الظلم والاستغلال انما تكمن في النظام الرأسمالي وفي المجتمعات الطبقية عموماً، في تعاقبها في تشكيلات اقتصادية - اجتماعية مختلفة، من المشاعية الى الرق الى الاقطاعية الى الرأسمالية. ولاحظ في قراءته للتاريخ ان حل هذه المشكلة يكمن في تحرير البشرية من أساس الظلم الذي يتجسد في المجتمع الطبقي. وهو ما يحققه المجتمع الشيوعي الذي ينتفي فيه وجود الطبقات، والصراع بينها. ولكن ماركس وانجلز لم يجزما بهذا التعاقب في التشكيلات لانهما لم يستطيعا التعمق في قراءة كل تاريخ البشرية، ولا سيما تاريخ الشرق وحضاراته، وطرحا كاحتمال للتعبير عن شكل تطور بلدان الشرق أسلوب الانتاج الآسيوي. وهي فكرة تشكل اضافات لم يستكملا بحثها.

الا ان الاساسي في اكتشاف ماركس هو آلية الاستثمار الرأسمالي، المتمثلة بالقيمة الزائدة. العامل ينتج ومالك وسائل الانتاج هو الذي يتحكم بالخيرات المنتجة. من هنا فكرة ماركس عن الحرية الحقيقية التي لا تتحقق الا عندما تصبح وسائل الانتاج ملكاً للمجتمع بدلاً من ان تكون ملكية خاصة. اذ بذلك يتحرر العامل من الاستغلال. وقد يكون الاطلاق هنا بحاجة الى تدقيق. فنزع الملكية الخاصة بالمطلق لا يتطابق مع طبيعة البشر ونوازعهم. وهو الامر الذي يحتاج الى نقاش.

كلنا مسؤولون عما أصاب الناس ووعيهم وطال القيم الانسانية الكبرى

هذه الديموقراطية هي «الديموقراطية الاجتماعية». وفي هذا النوع من التعبير اشارة الى جوهر الديموقراطية وجوهر الحرية. ولكن بفعل البقاء في أسر التجريد النظري، وبالنظر للتشويه الذي طال الفكرة الاساسية لم يجر تطوير المفاهيم المتعلقة بحرية الانسان في النظام الاشتراكي الذي حمل راية تحرير الانسان وانعتاقه، وكان مفترضاً ان يحقق ذلك بان يؤمن للانسان حريته في ممارسة نشاطه السياسي، وتقرير كامل شؤونه العامة بدون قيد. وهو ما لم يتحقق في التجربة. في حين ان النظام الرأسمالي قد اعطى للفرد حريته السياسية، بما في ذلك حريته في ان يموت جوعاً.

□ النظام الاشتراكي قام على أساس الديموقراطية الاجتماعية، بمعنى انه بمقدار ما يصبح الطابع العام للانتاج اجتماعياً، وبمقدار ما يتحرر المجتمع من استثمار انسان لانسان آخر، تتحقق الحرية الحقيقية. وهذا ما كان مفترضاً بالنظام الاشتراكي ان يحققه. فما الذي حصل؟ الذي حصل هو ان هذه التجربة لم تستطع ان تعطي للمنتج ما كان مسلوباً منه في النظام الرأسمالي. لم تحقق له التخلص من الاغتراب والاستلاب والاستغلال. فبقي في وهم انه يملك وهو لا يملك، هذا من جهة. ومن جهة ثانية، لم تعطه التجربة الحرية التي كانت تعطيه إياها البرجوازية حتى ولو كانت حرية شكلية ومنقوصة. وبذلك حرم من الحرية السياسية ومن الحرية الاجتماعية في آن.

□ في أواخر الستينات مرّت علينا أزمة في الحزب في لبنان. هذه الأزمة كان مصدرها اننا كنا نقلد تجربة الاتحاد السوفياتي ونحاول من خلال علاقتنا به وبالاستناد الى هذا النموذج ان نحلل واقع بلادنا. وقد قلنا ان الاستمرار في هذا الشكل سيؤدي الى دمارنا. لا يوجد أحد بمقدوره ان يعرف الأوضاع اللبنانية واستطراد العربية مثل اللبنانيين والعرب. الآخرون يستطيعون ان يقدموا اضافات، أفكاراً. لكن الاساس في المعرفة انما يأتي من داخل الواقع الملموس المحدد. وبالتالي نحن في قراءتنا لواقع بلادنا نستطيع ان نستنتج ما هو ضروري عن هذا الواقع، ونستخلص المهمات التي يطرحها هذا الواقع في حركة

بيروت ١٩٩٢:
بين فنادق الثقافة وخنادقها

التغيير التي ندعي اننا قوة اساسية فيها، كحزب شيوعي. وفي نهاية الصراع بين جيلين أو تيارين، نمطين أو عقليتين، انتصرت عقلية التجديد التي نادت بضرورة الابداع والتخلي عن النسخ والتقليد للنموذج السوفياتي. فواقع بلادنا هو ما ينبغي الاستناد اليه في استخلاص المهمات لنضالنا. وقد بدأ النقاش حول الحركة الناصرية ودورها. ثم تطورت لتطال البحث في دور البرجوازية اللبنانية وتجربة فؤاد شهاب وعلاقات الصراع التي كانت تنمو مع تطور المجتمع وطبقاته. ومع الصراع الذي كان ينمو خلال هذا التطور اكتشفنا مجموعة أمور أكدت لنا ان غيابنا عن هذه الحركة وارتباطنا بالنموذج السوفياتي والمخطط السياسي الذي كان يوحي لنا من خلاله وعلى اساسه اوقعنا بمجموعة اخطاء، اخطاء في التحليل، وفي التقدير وفي قراءة الاحداث، وفي تحديد المهمات. فبدأنا نناقش هذه الاخطاء وهذه الممارسة فتبين ان موقفنا من المسألة القومية كان خاطئاً. وتمثل هذا في الموقف من تقسيم فلسطين. فقد كان علينا ان نأخذ بعين الاعتبار اننا نحن أصحاب القضية ونحن أصحاب البلد وعلينا ان نتمسك الى آخر لحظة بحقنا. وعندما يتعذر علينا ذلك ويفرض علينا حل آخر نتعامل مع الحلول التي تفرض علينا، دون ان نتخلى ولو للحظة من اللحظات عن حقنا في ان فلسطين ارض عربية. الذي حصل ان موقفنا كان لآخر لحظة قبل القرار بالتقسيم برفض التقسيم. وعندما جاء القرار وصوت له الاتحاد السوفياتي وقفنا معه. وهكذا تخلينا عن الموقف الذي كنا نعتبره موقفاً مبدئياً. وهنا وبالعودة الى موقف الماركسية من المسألة القومية، وبالاستناد الى التجربة اكتشفنا ان موقفنا خاطىء فادناه سنة ١٩٦٨. وكذلك كان الحال بالنسبة للموقف من الوحدة العربية التي جرت لها أول تجربة بين سوريا ومصر. كانت لنا ملاحظات مسبقة واعتبرناها هي الاساس وغيّبنا الاساس الذي هو الوحدة. في تصحيحنا للموقف في المؤتمر الثاني ١٩٦٨ تبين لنا ان الموقف كان يجب ان يكون مع الوحدة أولاً، ثم تأتي الملاحظات وليس العكس. كان ينبغي ان نكون مع المبدأ أولاً، ثم نقدم الملاحظات.

على الصعيد الداخلي كانت لدينا اسئلة حول ماهية النظام اللبناني. نظام رأسمالي، واي مستوى من الرأسمالية؟ وبعد البحث والتدقيق وفي اطار رؤيتنا لمجرى التطور على الصعيد العالمي اعتبرنا ان النظام اللبناني هو نظام رأسمالي، لكنه نظام رأسمالي تابع.

وعلاقات الانتاج حتى في الريف، لاحظنا انها تحولت الى علاقات انتاج رأسمالية... اذن اتجاه التطور في لبنان هو نحو رسملة البلد. ولكن ما هو مستوى هذا النظام الرأسمالي؟ انه رأسمال تابع. وحددنا ان القوى المهيمنة من البرجوازية في لبنان الرأسمالي التابع هي الطغمة المالية التي تعبر عن توحد الرأسمال المالي مع الرأسمال التجاري والصناعي. هكذا رأينا وقتها طبيعة لبنان الاقتصادية - الاجتماعية - السياسية. وأخيراً رأينا انه لا بد من ديموقراطية من نوع مختلف، سواء في فهمنا لبناء الاشتراكية أم في حياة الحزب الداخلية.

□ وقفنا في حالة تصادم مع الأحزاب الشيوعية العربية باستثناء الحزب الشيوعي السوداني الذي التقينا معه في مجموعة من التحديدات حول المسألة القومية.

□ لم نكن نتصور ان الحرب ستكون على هذا النحو الذي شهدناه، رغم اننا كنا نتحدث عن الأهوال التي ستجر لبنان اليها. ولكننا كنا نخشى من عنف الانتقام الذي كان قد بدأ يطل بأشكال معينة في قمع مظاهرات العمال والمزارعين بالسلاح، وكذلك في التصدي للفلسطينيين. كما نحاول ان نحصن انفسنا، مع حلفائنا، بما أمكن إزاء مثل هذا العنف. وقد تبين فيما بعد انه كان عنفاً أكثر شراسة مما كنا نتصور. واليوم باستطاعتنا القول اننا كلبنانيين، من كل الفئات الاجتماعية والسياسية، نتحمل المسؤولية، ولكن بنسب متفاوتة، عما فعلناه ببلادنا من تدمير لم يطل العمران وحسب، بل طال كل جوانب الحياة، بما في ذلك وعي الناس، ومشاعرهم وطال القيم الانسانية الكبرى التي شوهتها الحرب ولزمن طويل.

□ ما اطلقنا عليه صفة تقدمي لم يكن تقدمياً بالمعنى الدقيق للكلمة. والسبب في التسمية يعود الى ان هذه الانظمة تحالفت مع الاتحاد السوفياتي، وأنشأت نظام الحزب الواحد، واعلنت انتماءها الى الاشتراكية، وقالت بأسبقية الديموقراطية الاجتماعية على الديموقراطية السياسية. وهي في الحقيقة انظمة برجوازية، نشأت في الصراع مع البرجوازية الكبرى، وضدها، ومع الاقطاع وبقاياه، وفي الصراع مع الاستعمار وضد أشكال عدوانه وتدخلاته الفظة في الشؤون الداخلية. ورغم انها قامت بتحقيق الاصلاح الزراعي وتأميمات واسعة للمصالح الاجنبية والمحلية للبرجوازية الكبرى، الا انها لم تفلح في تطوير الاقتصاد، ولا في تحقيق التنمية... وحصل فيها ما حصل في الاتحاد السوفياتي وسائر بلدان التجربة الاشتراكية. اذ هي حرمت المواطن من الحرية السياسية والحرية الاجتماعية، وحرمت البلاد من التقدم الاقتصادي... وأدت بذلك الى اعطاء صورة مشوهة عن الأفكار العظيمة للاشتراكية كشكل تاريخي للعدالة الاجتماعية وللحرية والتقدم. الا انها ظلت، بوجه عام، في مواقع العداء للامبريالية، وظلت تطمح للتقدم، وللتحرر من التبعية، لكن من دون خطة حقيقية، وبرنامج حقيقي، وبتدابير متناقضة في شتى المجالات.

□ كيفية علاقة لبنان بالوطن العربي، قضية يقررها الشعب أولاً. وثانياً يقررها مستوى التطور الاقتصادي والاجتماعي والثقافي والروحي. يقررها مدى ما يحصل من تقارب خلال حركة التاريخ بين الشعوب المعنية. ويقررها في نهاية المطاف الوعي بالانتماء القومي وبالاهداف المشتركة وبالمصالح. الشكل بالنسبة لنا هو شكل تاريخي. لا نستطيع تحديده سلفاً. بطبيعة الحال عندما يجري الكلام عن وحدة بين بلد وآخر ينبغي ان تؤخذ بعين الاعتبار الظروف الخاصة لكل بلد. وهذا ما لم تأخذه التجربة الناصرية عندما اقامت وحدتها بين سوريا ومصر.

□ أهمية الديموقراطية في لبنان الآن نستنتجها من تجربة الحرب الاهلية. ونقول انه لدينا في لبنان تقاليد لن نتنازل عنها، وهي الحرية الديموقراطية، حرية المعتقد والصحافة والتعبير والاحزاب والبرلمان والانتخابات. ورغم ما فيها من زيف وتزوير فانها موجودة ونناضل لتحسينها. انها مكاسب اساسية لن نتخلى عنها.

الحرب الاهلية منطقها منطق مختلف. صراع وتدمير. ونقيض الحرب هو الديموقراطية، نظام برلمان ديموقراطي. منطق الأمور في الحركة السياسية خلال الحرب منطق معاد للديموقراطية. لذا نحن عشية الحرب كنا نخوض نضالاً من أجل التغيير الديموقراطي ولتحصين الديموقراطية، لنحول دون الانفجار.

□ كنا نناضل من أجل الدفاع عن وحدة لبنان ضد مشروع وجدنا فيه خطراً علينا وعلى البلاد. وقد تدخلت قوى عديدة من الخارج، عربية واجنبية. وقد حاولنا ان نستقل من ضمن وجودنا في الحرب. ولكننا لم نكن الطرف الوحيد فيها، ولم نكن الطرف المقرر. حاولنا ان نتمايز ببعض الشعارات التي طرحناها. طرحنا انهاء الحرب على أساس منع التقسيم وطرحنا شعار الغاء الطائفية السياسية. وتجاوزنا بمجموعة من السلوكات كل السلوك الذي ساد في الحرب فلم نسرق ولم نقم بمجازر أو تجاوزات. وقلنا الى جانب ذلك اننا نريد لبنان وطناً موحداً قائماً على انتماء حقيقي وطني وقومي مناقض للفكر الطائفي. كنا ضد منطق المرحوم الشيخ بيار الجميل الذي كان يقول بأن لبنان وطن نهائي، وهذا الوطن النهائي كيان، وهذا الكيان له نظام هو النظام الطائفي والنظام الاقتصادي الحر. فاذا ما حصل خلل في هذا النظام الطائفي والاقتصادي الحر فسيتفكك الكيان. أي انه ربط وجود الكيان بنظامه. نحن لم نقبل باستمرار النظام اللبناني طائفياً وقائماً على الاقتصاد الحر، لاننا اعتبرنا ان استمراره كذلك سيضعه في دوامة صراعات وانفجارات وحروب وازمات لا تنتهي. واذن ينبغي تغيير النظام مع بقاء الكيان وتطوره. عندما يزول النظام الطائفي نحافظ على وحدة الكيان والوطن. وهذه إحدى الانجازات الكبيرة التي انتهت اليها الحرب الاهلية في الشكل الذي عبر عنه اتفاق الطائف على علاته.

□ الطائفية ليست موجودة في مكان واحد. كانت في كل الطوائف. ولكن المشروع الاساسي، في حينه، كان المشروع الذي ارتبط باسم حزب الكتائب وحلفائه. وهو المشروع الذي برر قيام مشاريع طائفية نقيضة ورديفة. وقد دخلنا في حرب مع كل هذه المشاريع، وقلنا في الوقت نفسه: لا للجمهورية المسيحية ولا للجمهورية الاسلامية.

□ نحن ذاهبون الى المؤتمر السادس بجملة من التغييرات اساسها موجود في المؤتمرين الثاني والثالث ١٩٦٨ ـ ١٩٧٢، تغييرات لم نستطع انجازها بفعل انتمائنا حينذاك الى المدرسة والحركة، المرتبطين بالنموذج والمركز السوفياتيين. وتقيدنا، رغم تميزنا، بالمركز السوفياتي جعل مجموعة من الافكار المهمة جداً التي كنا قد اطلقناها ونادينا بها سنة ١٩٦٨ وسنة ١٩٧٢ غير قادرة على ان تستكمل. الآن في ضوء التطورات الكبيرة سنستكملها. ولو كنا خرجنا في ذلك الحين على المركز باسم التمايز لكنا قمعنا حتى التدمير مثلما حصل لغيرنا الذين حاولوا فوجهت لهم الضربات القاسية (احزاب الشيوعية الاوروبية). وهذا ما اعترف به غورباتشوف عندما قال انهم تدخلوا في شؤون الاحزاب وقسموها. ونحن تعرضنا فعلاً لهذا الأمر في العام ١٩٦٨. نحن نحاول استعادة ذاك التاريخ لنستعيد حريتنا لنبحث في ظروف بلادنا وشروط تطورها، من أجل حركة تغيير حقيقية نابعة من ظروف بلادنا، وقادرة على الاستفادة من كل التجارب الاخرى. نحن عام ١٩٧٢ حققنا تصوراً عن الاشتراكية مختلفاً عن النموذج السوفياتي. ألغينا ديكتاتورية البروليتاريا وتكلمنا عن التعددية الحزبية وعن الديموقراطية في ظل السلطة الاشتراكية.

□ هناك جملة من العوامل لعبت وستلعب في المرحلة المقبلة دوراً في علاقة الحزب وكل حركة التغيير بالمثقفين. المثقف بشكل عام هو فرد. علاقته بالواقع وبحركة التغيير ذات خصوصية، ووعيه بحالة دائمة من التمايز وتأثره بالظاهرات سريع، سلباً وايجاباً. وهنا بالحقيقة نجد تناقضاً في دوره في كونه يسهم في انتاج وعي وفي كون وعيه يتأثر بسرعة بما يجري من احداث. فيتدنى احياناً كثيرة وعيه امام اي حالة تحصل في المجتمع. هذه المسألة بحاجة الى درس. قد أكون متعسفاً بطرح هذه المسألة، لكن هذه لمسألة منذ فترة تشغلني. الحرب الاهلية، في بدايتها، كانت مصدر اغناء للحركة الثقافية، لان موقف المثقفين كان تتمة للسياسة التي كانت سائدة وللحركة التي كانت ذات موقع متميز عشية الحرب. وهنا نذكر بالاحتفالات الكبيرة عام ١٩٧٤ بالذكرى الخمسين لتأسيس الحزب. اذ كانت مناسبة جد مهمة لمدة عشرة أيام كانت من أروع الأيام الثقافية التي شهدها لبنان. نشاط ثقافي اشترك فيه غالبية المثقفين في تظاهرة نادرة. والحزب التف حوله المثقفون بسبب طرحه لمجموعة من الأفكار الجديدة وتحديداً شعار التغيير الديموقراطي. والمثقفون في الحرب اندمجوا بهذا الشعار والتفوا من خلاله حول الحزب، مع بداية الحرب الأهلية انطلاقاً من ادراكهم انها معركة تحقق بالعنف ما لم تستطع ان تقوم به بالديموقراطية وبالسياسة. فأعطت للمثقفين املاً بالوصول الى أهداف التغيير الديموقراطي بسرعة بواسطة الحرب. طبعاً بعد السنتين الأوليين من الحرب، النتائج عملت ردات فعل فكرية عند مثقفين كثيرين.

هناك تناقض في سلوك المثقف بحاجة للدراسة. وعلى كل هناك مثقف من نوع آخر، يتأثر باللحظة ولكنه يستطيع ان يستوعبها ويتجاوزها. اما الآخرون فيلقون المسؤولية على الاحزاب التقدمية والشيوعي بشكل خاص. يقولون: «ان هذا الحزب كان يجب ان يرى»، «لم يكن عليه دخول الحرب». هذه ردات فعل. وأقول طبعاً ان الدخول في معركة ما ليس مشروطاً دائماً بالربح. الحركة مرة تربح ومرة تفشل. يجب على المثقف ان يأخذ هذا الامر بالاعتبار. وطبعاً يجب ان نرى ان الذي حصل وعلينا درسه. وانا أقول ان الحرب الاهلية باستمرارها دمرت المثقف ووضعته في حالة ارتباك. والأمر لم يكن محصوراً في لبنان. فمنذ هزيمة ٦٧ توالت الهزائم وجاءت الثورة الفلسطينية وانهزمت وصولاً الى حرب الخليج. معارك وهزائم دائماً. وهذا أبعد المثقف وأيأسه من الحركة التغييرية العامة.

□ عندما تكون هناك معركة تجري حرب أهلية، حرب ضد اسرائيل، ضد الظلامية. الخ. فأنت أمام احد أمرين، اما ان تحلق أملاً بالانتصار، وهذا هو المطلوب، وأما ان تنسحب من الحرب. فانت ما دمت في الحرب لا بد ان تتصور نهاية متفائلة لهذه الحرب. وقد اصيب المثقفون بالخيبة وحاول البعض ان يندمج بواقع الاحتلال الاسرائيلي تعبيراً عن يأسه. فحاول هذا البعض ان ينفصل عن الحرب الاهلية وينفصل عن المقاومة ويذهب الى بشير الجميل. هذا تحول مرفوض.

□ ثمة مسألتان مختلفتان: المسألة الأولى هي علاقة المثقف بالسياسي أو بالبرنامج المرحلي، أو بالاحرى بالحركة الثورية، هل هو جزء لا يتجزأ منها أم هو على هامشها. هذه مسألة للبحث. ثمة من يقول ان للمثقف مكاناً مستقلاً. منزلة بين منزلتين. أنا لست مع هذا الرأي. وهذه الاشكالية ستظل قائمة لأمد طويل... وربما لن تحل. هناك صراع دائم عند المثقف بين الالتزام والتوق للحرية، لكن أية حرية؟ عندما يتحرر المثقف من التزامه بالحركة يصبح مهمشاً... وفي ذلك مصدر خطر على ابداعه.

ارتباطنا بالنموذج السوفياتي اوقعنا في عدة اخطاء

ما أطلقنا عليه صفة تقدمي لم يكن تقدمياً بالمعنى الدقيق للكلمة

بيروت ١٩٩٢: بين فنادق الثقافة وخنادقها

المسألة الثانية تتمحور حول هذا السؤال: هل من حق المثقف ان يكون محايداً بين الخيانة والوطنية، بين الديموقراطية والناشئة؟ طبعاً لا. هذه مسألة لا يقرر فيها موقف مطلق من مبدأ الحرية. فالحرية هي، أساساً، مسؤولية. لا أمنعه من سلوك هذا الطريق. ولكن من حقي ممارسة حريتي في ادانته. غير صحيح، ان الحزب يفرض نوعاً أدبياً على المبدع أو المثقف. لم يحصل ذلك في تاريخنا حسب معرفتي، رغم انه وقعت اخطاء في العلاقة مع بعض المثقفين مثل رئيف خوري. ولكن الخلاف كان حول مسائل سياسية لا علاقة لها بالابداع الادبي والفني. كان هذا خطأ، وأدناه منذ وقت طويل. واذا كان هناك نقاد في الحزب رأيهم ينحاز الى تيار أدبي ملتزم فهو رأي خاص. انا لا اتبناه. ولا حتى صدر مثلاً بيان من اللجنة المركزية يقول ان هذا رأينا في الفن. طبعاً لا. اننا ضد تقييد الفن بالكامل. الحرية الكاملة لأي أديب ان يستعمل الاسلوب والطريقة التي تناسبه في ابداعه. انها مبدأ اساسي في العلاقة بين الحزب والاديب.

أنا طرحت اشكالية كيف يكون المثقف حراً وملتزماً في آن.

ما هو هامش الحرية وما هو هامش الالتزام؟

نحن نطرح الآن، بواقعية وليس بقرار كيفية اخراج المثقف من أزمته واحباطه ويأسه. هذه المسألة لا تصير بقرار. تحتاج الى جملة من الشروط جزء منها ذاتي، ارادي، وجزء موضوعي. نحن اليوم خرجنا من الحرب الأهلية وهذا مريح للمثقف. ليس الجميع يرون ما حققته الحرب بالنسبة للبلاد. وهذه مفارقة. فقد علمت الحرب اللبنانيين ان يتمسكوا بوحدة ارضهم وبلدهم وان يختاروا الديموقراطية اطاراً لاختلافهم ولنضالهم من أجل التقدم. انهم يرون ما لم تحققه الحرب. والذي لم يتحقق هو البارز على السطح. فرموز الدولة هم شكل من أشكال اعادة انتاج النظام القديم. هذا هو الظاهر للناس وللمثقف. فضلاً عن الدمار الذي احدثته الحرب في البنى التحتية وفي البنى الفوقية. يضاف الى ذلك ما يحصل على الصعيد العالمي. فقد خلق ذلك مشكلة كبيرة، وأثار أسئلة كثيرة حول المستقبل.

هذه المرحلة أكثر مرحلة تحتاج فيها حركة التغيير للمثقف وللثقافة. الثقافة بجوانبها المتعددة. فنحن بحاجة الى اعادة ترتيب وعي الناس الذي اهتز. وهذا يتم بقراءة صحيحة تتجاوز الراهن وتطرح المهمات.

في مجال الأطر، والمؤسسات والأساليب التي نريد استعمالها في علاقة الحزب مع المثقف، سنأخذ بعين الاعتبار الشروط الجديدة والظروف الجديدة. اذ نحن قادمون على عصر مختلف نوعياً وبالتالي العقلية ستتغير ونمط التفكير سيتغير ووسائل العمل والممارسة والسلوك أيضاً ستختلف. وهذا لا يحصل في لحظة، لأنه يجب الاندماج بالواقع الجديد والتخلي تدريجياً عما اكتسبناه من عادات وأساليب قديمة.

وهنا يصبح الابداع مشروطاً، بالمطلق، بالحرية، فمن دون حرية يتعذر الابداع. والحرية هنا ذات معنى شامل وواسع. اذ ان توافرها يجب ان يتم داخل المجتمع وفي كل مؤسساته بما في ذلك الاحزاب، وكذلك الحال بالنسبة للمؤسسات الثقافية.

والديموقراطية في النظام الليبرالي البرجوازي التي أسميناها «شكلية» هي اليوم، هنا، جد مهمة من أجل ان تتعدد أشكال الحرية كجزء لا يتجزأ من مجتمعنا المدني، من جهة، ومن جهة اخرى لتطورها نحو الديموقراطية الاجتماعية الى ان نصل الى المرحلة التي يملك فيها المنتجون ناتج عملهم، ويتمتعون بما يوفره ذلك لهم من شروط. ونحن في المؤتمر السادس القادم سنطرح الديموقراطية في الحزب نقيضاً لما كان يسمى بالمركزية، دون ان يلغى الالتزام. بكلام آخر نحن مع افساح المجال أمام ممارسة النقاش الديموقراطي قبل اتخاذ القرار. الا ان الديموقراطية لا تتحقق الا عندما نؤكد على حق الاقلية بالوجود، واحترامها بعد اتخاذ القرار شرط الالتزام بالقرار من قبل الجميع، مع الحفاظ على الرأي المخالف، المعارض. للاقلية الحق في الوجود دوما، في المجتمع كما في الحزب.

بالنسبة للعدالة الاجتماعية أود ان اؤكد بأنها مرتبطة بالحرية وبالتقدم. وهي شروط يكمل بعضها بعضاً. والمثقف موجود في صلب هذه العملية ويجب ان تتوجد صيغة وجوده وشكل التعبير عنها. وهنا يجب ان تحل اشكالية اندماجه في الحركة دون ان يفقد حريته.

□ اذا كان اتفاق الطائف ضد الديموقراطية فهو ضد الابداع، ولكن ليس في الوارد الآن هذا الافتراض. وعلى كل حال نحن كحزب ضد الرقيب بكل وضوح.

نحن كحزب ضد الرقيب بكل وضوح

نحن ضد التوجيه في لبنان، وفي الانظمة التي قلدت النموذج السوفياتي. نحن في لبنان نريد الحرية. حتى ولو استلمنا السلطة، فنحن نريد التعددية. وهذا قلناه عام ١٩٦٨. الاشتراكية كما نراها ليست ضد الحرية.

على كل، تقديري ان الديموقراطية هنا أقوى من أي ارادة لفرض الرقيب. ولكن قد لا تتم الامور بدون معركة.

الظاهر من الحياة الثقافية جيد وصحي. ولكن بصراحة، هذه الظاهرة على أهميتها، والتي هي تعبير عن الذهاب الى المستقبل عن طريق نقد الماضي هي حركة بحاجة الى اثبات مصداقيتها وقدرتها على الحياة. وأخطر ما في هذه الحركة نقدها للماضي الى حد التنكر له وتجاوزه، والبدء من الصفر. ان هذا خطأ كبير. . . اذ لا حركة دون ماض. والحياة الثقافية الآن، ما تزال في بداية تطورها ولكنها مهمة جداً، وذات مستقبل نير. ولا بد من تشجيعها والعمل على اغنائها. ولا يعفينا ذلك من رؤية المستوى. فالمستوى الابداعي اليوم متخلف جداً بالمقارنة مع حاجات تطور مجتمعاتنا. وهذا عملياً لا يمكن تحديده. فذاكرة الحرب وما قبلها والهزة التي تطالنا بشظاياها، من ارجاء مختلفة من العالم، لا سيما من الاتحاد السوفياتي، تفعل فينا الكثير، ولأمد طويل. ومع ذلك فنحن نتفاءل بالمستقبل. ولكن تفاؤلنا ليس تفاؤلاً ساذجاً. انه تفاؤل الثوري الذي لا يهدأ حتى في زمن الهزيمة. بل هو يستعد لترتيب القوى من أجل معاودة الهجوم. □

منح الصلح

□ لبنان واحد من الكيانات التي ولدت بعد زوال السلطنة العثمانية، في أعقاب الحرب العالمية الأولى؛ أصدرت فرنسا المنتدبة على ما هو اليوم سوريا ولبنان عدة قرارات منها لبنان الكبير. . . ودولة جبال العلويين، ودولة حلب، ودولة دمشق . . . ومناطق ذات وضعية إدارية خاصة. في سنجق انطاكية وإسكندرونة وفي الجزيرة في الشمال الشرقي من سورية الآن وفي جبل حوران، (جبل الدروز اليوم).

استمر الكيان اللبناني وحده بالحدود التي رسمها الفرنسيون ورفض الجسم السوري وجود كيانات طائفية متعددة فتوحدت سورية بإرادة شعبها في كيان واحد هو الجمهورية السورية العربية الحالية.

لماذا بقي لبنان وزالت كل الكيانات الأخرى التي خلقها الانتداب الفرنسي في سورية؟

السبب هو أن شروطاً معينة جعلته يستمر، منها أولاً أنه قبل لبنان الكبير كانت هناك متصرفية شبه مستقلة في جبل لبنان فصحيح أن لبنان الحالي مكوّن من متصرفية جبل لبنان مضافاً اليها جزء من ولاية بيروت التي كانت ممتدة من عكا إلى ما بعد اللاذقية. فاقتطع منها جزء وضمّ الى المتصرفية، كما ضم اليها الأقضية الأربعة التابعة لولاية دمشق وهي: معلقة زحلة، وبعلبك وحاصبيا وراشيا. ولكن لا بد من القول أن متصرفية جبل لبنان كانت موجودة بشيء من الاستقلال عن السلطنة.

ثانياً: انه مؤلف من عدة طوائف، ولو كانت كل طائفة هي تابعة لبعض الكيانات الأخرى لما أعطاه متعدد طوائفه شيئاً من المشروعية الوطنية.

ثالثاً: الفكر الليبرالي وطريقة الحياة والنظام البرلماني شكلت نمطاً تعلق به اللبنانيون فرأوا ضرورة استمرارهم في كيانه.

المهم أن لبنان وجد مبرراً لاستمراره بينما لم تجد الكيانات الأخرى المشابهة له في المولد. مبررات للاستمرار.

فالسؤال ليس كيف ولد لبنان، بل السؤال كيف بقي ولماذا بقي؟

□ ما أبقى لبنان هو نظام الحرية والانفتاح على العالم المتقدم بدون عقد أو بدون وجل بل بإسراف خطر في بعض الأحيان.

لو كانت هذه القيم نفسها سائدة في الكيان العربي الكبير لزال سبب هام من أسباب الوجود اللبناني، لو كانت الحرية وأنظمتها هي الواقع العربي لرفض ربما قسم كبير من اللبنانيين استمرار كيانه، ولكن لا بد من الاعتراف أيضاً أنه حتى في هذه الحالة سيبقى بعض الاشكال.

باختصار الذي أبقى لبنان لا خصومته مع العرب الآخرين بل حسن منافسته معهم. سياسياً واقتصادياً وثقافياً الخ. والعالم الحديث هو عالم منافسة. . وإذا كان لبنان قد لقي مساندات غربية ليعيش ويبقى. فإنه لم يبق بسبب ذلك، بل بقي بسبب نجاح معين حققه في طريقة حياته السابقة لهذه الحرب، والتي لم تتمكن الحرب أن تصرفه عنها.

□ النخب العربية كان لها أيضاً فضل في بقاء لبنان. فقد أحبت هي الأخرى أن يكون ويبقى وطناً للأسئلة حول ما يجري داخله وخارجه في الوطن العربي الكبير. أذكر كلمة كتبها أندريه جيد الى نزيه الحكيم (وهو كاتب عربي طلب منه أن يسمح له بترجمة كتابه «الباب الضيق» الى العربية). قال أندريه جيد في هذا الكتاب: «أنتم في بلاد الشرق، عندكم من الأجوبة أكثر مما عندكم من الأسئلة، وكتابي موجه للمجتمعات التي فيها أسئلة فلمن تراك ستترجم كتابي».

□ لبنان يشكل في البيئة العربية الواسعة وطن أسئلة حول الحقيقة في الأشياء والأحداث وحول المقاييس والمعايير وحول المصير. ربما كانت هذه الأسئلة من أسباب المأساة التي وقع فيها هذا البلد خلال خمسة عشر عاماً، ولكنها بمعنى من المعاني ضرورية ولمصلحة المستقبل. . . وهذه الحرب توشك أن تنتهي بأن اثنين تعلما، بعضهما من بعض، لبنان تعلم من سورية، وسورية تعلمت من لبنان وسيخرجان متشابهين أكثر مما دخلا، فيما يتعلق بضرورة الدولة وضرورة الليبرالية معاً.

□ إذا كان هناك دولة هذا يعني أن هناك مواطن؟

إذا لم يكن هناك دولة لا يكون هناك مواطن؟

□ ليس هناك مواطن بالمعنى الكامل لكن هناك شبه إجماع لبناني على الانتماء للبنان. السني يشعر أنه سني ولبناني. والشيعي يشعر أنه شيعي ولبناني. والماروني كذلك والأرثوذكسي. ولا جدال في أن هذا الشرط من شروط المواطنية مستوفى في لبنان ولكنه مشوب أيضاً بأشياء أخرى، تعطل دورة الحياة اللبنانية. ولا يزول ذلك إلا بالجهد والنمو والحيوية في المجتمع المدني. الحيوية الاقتصادية والثقافية والعسكرية . . والانتماء الصحيح لقيم المعاصرة وعند ذاك يكون المواطن اللبناني قد اكتمل.

□ هناك علاقة تفاهم وتفاعل نشأت بين اللبنانية والعروبة، فاللبنانيون اليوم قابلون بالعروبة أكثر من أي وقت مضى. آمنوا بها أكثر عندما لمسوا بعد بداية هذه الحرب أن هذه الحرب لا تنتهي إلا بوجود تحكيم عربي، وهذا معنى دخول سورية إلى لبنان لأنها بالفعل دخلت لتكون حكماً بين قطرين متصارعين هما اللبنانية والفلسطينية، وحكماً في الخلافات اللبنانية اللبنانية.

والمرة الثانية التي قويت العروبة فيها عند اللبنانيين، عندما رأوها من خلال مؤتمر الطائف تؤسس مقومات لسلام لبناني طال انتظاره.

فالعروبة الآن مقبولة في لبنان. لأنها ربما للمرة الأولى تصبح مرادفة للحلول لا للمشاكل. تدخل الآن في ذهن الأكثرية اللبنانية في خانة العقاقير والأدوية، بينما كانت في الماضي في خانة المتاعب.

□ المصالحة بين اللبنانية والعروبة تحصل، وكاذبون من اللبنانيين من يزعمون بأنهم سوريون أو كنعانيون أو فينيقيون، فاللبنانية حقيقة نقر بها كل الأحزاب العقائدية الموجودة في لبنان دون استثناء. والحزب السوري القومي يقول ولو بطريقته الخاصة بوجود لبنان ما. وكذلك الشيوعيون فهم يتحدثون عن الأممية ويكتشفون أنهم كالسوريين القوميين إنهم عرب وانهم لبنانيون. أما الناصريون فهم كذلك لبنانيون بنسبة ما يقتربون من الأرض ويعيشون الحاضر ومشاكل بيئتهم. فالتاريخ يتجه لأن يجعل من كل العقائديات الموجودة ألواناً في اللبنانية وليس خارجها.

ولكن يجب أن نلاحظ أن ذلك يتم في ظل حقيقة كبرى هي أن العروبة دخلت فعلياً في النسيج اللبناني العقلي والمصلحي. وأنها أصبحت مقبولة من مجمل اللبنانيين كضرورة وتوأم للبنانية. ولا أستبعد أن يقبل اللبنانيون المعاهدة مع سوريا من أعماق القلوب.

□ بالنسبة للعروبة هناك فارق في علاقة المسلم اللبناني والمسيحي

علينا أن نخدم الحرية، لا أن نكتفي بالتغزل بها.

ما أبقى لبنان هو حسن منافسته للعرب

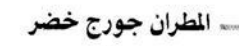
(*) مفكر وسياسي لبناني.

بيروت ١٩٩٢:
بين فنادق الثقافة وخنادقها

اللبناني بها. فعند المسيحيين وأعني سوادهم، تدخل العروبة العقل أولاً ثم القلب أما عند المسلم فهي تدخل القلب أولاً لتصبح عقلاً. وللطريقين حسناتهما وايجابياتها الكثيرة... والجزم صعب في أي الطريقين هي الأفضل ما دام كلاهما ضرورة.

□ علينا أن نخدم الحرية، لا أن نكتفي بالتغزل بها، وخدمة الحرية الأساسية في لبنان هي بناء دولة ومجتمع وفردية معاً.

قالت طالبة فرنسية يوماً لصديقها اللبناني: «أنتم اللبنانيون كلكم متشابهون». فوجىء الطالب بهذا الحكم على اللبناني. فهو كان يظن أن الشكوى من اللبناني والعربي عموماً هي من فرديته؛ إذ كان يقال له أن اللبناني والعربي فردي. وإن هذه هي علته وسبب عجزه عن التعاون مع غيره. ولكن بعد تفكير طويل وصل هذا الطالب الى الاقتناع بأننا أفراد أقل مما هم الأجانب الغربيون أفراداً، ومجتمع أقل مما هو المجتمع الغربي مجتمعاً. نحن أقل منهم في الفردية وفي الاجتماعية معاً وربما هم مجتمع أكثر منا لأنهم أفراد أكثر منا. □



المطران جورج خضر

□ أعتقد أن رؤية بيروت، أو لبنان بعامة، رؤية لم تتغير. طه حسين قديماً لاحظ أنها صارت عاصمة للفكر العربي وانتاجه.

□ لا شك أن الوطنية اللبنانية، بمعنى الانتساب الى وطن نهائي هي التي ستبقى. هذا لايمنع طبعاً أن يتعدد الفكر السياسي، لكن ليس من المعقول أن يترك اللبنانيون علمانية ونهج عيش مشترك ومبني على القانون، على الدستور اللبناني، مبني على تشريع مدني قائم على القواسم المشتركة فيما بينهم.

□ أتصور أن الفكرة التي نشأ عليها لبنان الكبير (وهو أن يكون موطناً للمسيحيين وبنوع خاص للموارنة) قد زالت. أولاً لأن الواقع الديموغرافي فرض ذلك، الشيء الآخر أنه لا يمكن للبنانيين أن يتسود عليهم طائفة واحدة أو جهة واحدة بمن فيهم الموارنة. وفي تصوري أن اللبنانيين لهم قراءات مختلفة للبنان، فلبنان الستة آلاف عام والدائم الاستمرار والوجه الواحد.. لم يعد يشكل يقيناً عند أغلب اللبنانيين.

□ لا شك أن أي رؤية توتاليتارية أحادية في قراءة لبنان غير مقبولة أو ممكنة. مثال على ذلك أن البلجيكي أو السويسري الذي يتكلم الفرنسية لا شك أنه يحس بالانتماء لثقافة فرنسية ضمن حدوده وخارج حدوده. ولا شك أن اللبنانيين، على مختلف نزعاتهم ينتمون الى حس عربي. وأنا أقول بكل صراحة ووضوح أننا ننتمي للحضارة الاسلامية التي هي حضارة واقعية بصرف النظر عن العقيدة. حضارة لغة وتراث، ولا يستطيع القارىء الموضوعي أن يتنكر لهذه الحضارة العربية.

□ الشعر العربي هو أول شعر في العالم غير ديني. الشعر الفرنسي لا يمكن فصله عن المسيحية وكذلك الانكليزي، منذ ما قبل شكسبير وحتى اليوم، الشعر العربي والأدب العربي ينفصلان عن النص الديني، وبهذا المعنى العروبة حضارياً، علمانية أصلاً. لسنا كلنا مسلمين ولكننا كلنا اسلاميون. بمعنى أن هناك حضارة واضحة جداً هي الحضارة العربية - الاسلامية ونحن كلنا ننتمي اليها. الشيء الآخر، الآن، هو كيفية النظر الى هذه الحضارة العربية، أهي تراث؟ محتوى عصري؟ أم حداثة؟ أم نظل نجتر الفرزدق وجرير وغيرهما؟ أو أن نتفاعل مع كل الثقافات المغذية لنا والمبنية عليها حياتنا الحالية. فلماذا العربي في العصر العباسي كان يتفاعل مع الحضارة الفارسية وبحرية تامة، وببساطة. يتقبل التراث اليوناني ويترجمه، لم يكن العربي القديم - عندما كان الحكم بيده - يتعقد من الثقافات الأخرى. وإذا كان العربي الآن يرفض التفاعل ببساطة مع الحضارات الأخرى فنحن نقول له أن يكون منطقياً، أن يكون مثل العرب القدامى. أن يبقى في ايقاعه وفي حسه، ولكن وهو يعيش في عصره الحاضر. ولذلك ليس من مسلم ذكي يقول أنه ينتمي الى الحضارة العربية القديمة بمضمونها الحصري، بل يقول أنه ينتمي الى حسه العربي الذي لا يتبدل كلغة وكعادات ويجب أن يضع فيه كل الثقافات التي يتفاعل معها.

□ الكلام عن التعدد الثقافي في لبنان كلام خرافي. لأنه ليس من تعدد ثقافات هناك، بالعمق، ثقافة عربية، ولا أريد القول «حضارة» عربية. لأنه لم يعد هناك حضارة عربية قائمة وفاعلة. ثمة ثقافة عربية أصلية. وليس من مسلم في هذا البلد يقول انه لا يريد تعلم الفرنسية أو الألمانية، هذا غير موجود، وإذا كان هناك مسلم في بلد آخر يريد الاكتفاء بالحضارة العربية فهذا شأن أوضاعه الداخلية. هنا في لبنان لا أحد يقول في الواقع أنه لا يريد التكلم بالعربية، ولا أحد يقول أنه لا يريد تعلم الفرنسية. ثقافة هذا البلد عربية اسلامية في أرضيتها وتتفاعل مع الثقافات الأخرى دون تحفظ. وميزة هذه الحضارة الآن، انها حضارة عالمية واحدة، حضارة الكرة الأرضية، لم يعد أحد يقول في اليابان أن لديه فقط حضارة يابانية.

الانسان الياباني ينتمي الى الحضارة العالمية مع احتفاظه بمعتقدات وممارسات دينية وقومية.

□ العرب لم يلغوا ولم يحاولوا أن يلغوا الآخرين فيما مضى من تاريخ حضارتهم، ولا أريد الدخول، على كلٍ، في الصراع بين العرب وبين الفرس أو الآخرين وفي مسألة الشعوبية، لكن الالغاء يبدأ ثقافياً، والمسألة الأصولية مسألة كبيرة جداً. والأصولية الاسلامية تختلف عن الأصولية المارونية. الأرثوذكس لم يدخلوا في حالة عنف. أي انهم لم يقبلوا أن يقال بأصولية مسيحية، أو يصفّوا إلى جانب الأصولية المارونية. والسبب أن صراعهم مع الكنيسة الكاثوليكية تاريخياً أقوى من صراعهم مع الاسلام. لأن الكنيسة الكاثوليكية حاولت الغاءهم، جسدياً.

□ الخوف هو من الاختناق أو الحصار بين أصوليتين مارونية وإسلامية. وطالما أنه ليس لنا تبعية خارجية نحتمي بها كما الغير، فكان اختيارنا دائماً لعروبة علمانية بهذا المعنى. نحن عندنا ردة فعل أحشائية ضد الغرب المسيحي (من حشى). فهذا الغرب المسيحي ألغى كنيستنا واقعياً في كل العالم الصليبي، إذ أخذ البطرك والمطارنة ورماهم في البحر وجلب آخرين، كاثوليك، فألغوا الأرثوذكسية، واعتدنا هذا القهر الفظيع واضطهدنا يومياً على أيديهم. ثم ان البعثات التبشيرية الكاثوليكية منذ القرن السابع عشر حاولت تدمير كنيستنا وعملت شيئاً اسمه الروم الكاثوليك أي الذين أخذتهم من الكنيسة الأرثوذكسية، من هنا - قبل أن يصير هناك حوار حقيقي

(*) مطران جبل لبنان للروم الارثوذكس.

وصادق بيننا وبين البابوية ـ نحن على حذر من هذا التيار التغريبي. ومن جهة ثانية، أقول ببساطة كلية ويشبه وقاحة نحن لن نصير مسلمين. ولا المسلمون العرب سيضطروننا إلى ذلك، وبرأيي ان تقزمنا العددي هو ليس فقط بسبب هجمات البعثات التبشيرية منذ القرن التاسع عشر ولكن نتيجة لكل الحروب. نحن الأرثوذكس عموماً لم «نسْلِم» إلا كأقلية، منذ ماضٍ قديم.

الشيء الآخر أنه عندنا واقعية تاريخية، فعندما جاء العرب المسلمون الى هذه البلاد، فهمنا أنهم جاؤوا مرة ليبقوا الى الأبد. ومن هنا كان لدينا ولاء كامل للحاكم العربي. نحن لم نعش في تاريخنا ولا مرة ازدواجية الولاء. أي لدينا امبراطور نحاوره بالخفاء ثم نحضر الى الخليفة. هذه الحركات لا نعرفها ولم نعشها. لا سيما وأن الحاكم البيزنطي اضطهدنا، وكثير منا رحبوا بمجيء العرب تخلصاً من هذا القهر البيزنطي. الأرثوذكس إذاً كانوا قادرين على العلمنة منذ القرن السابع الميلادي، أي نحن مسيحيون أرثوذكسيون لدينا رباط روحي كنسي مع بيزنطية وليس لدينا معها رباط سياسي، رباطنا السياسي مع الحاكم العربي ونريد محاولة العيش معه وبولاء تام، وأظهرنا ذلك تماماً.

□ وحتى قبل العصر العباسي، في عهد الأمويين. كان الأرثوذكس مسؤولين عن بيت المال، ومعاوية جهز أسطولاً كاملاً في طرابلس ضد القسطنطينية وكان الذي يتولى العملية التقنية هو أرثوذكسي.. وهذا أمر علماني جداً مسيحي تابع لدولته يقف ضد دولة غريبة. الايمان شيء والولاء الوطني شيء آخر.

□ في بداية الحرب اللبنانية تعاطفنا بشكل رهيب مع الفلسطينيين وجرى اتهامنا بذلك، لأننا لم نشأ المشاركة بتدمير الفلسطينيين والقضاء على الثورة الفلسطينية. ثم بعد تعقد الأمور في سنوات الحرب التالية، وبما أن عددنا قليل وليس لدينا امكانيات لم نرد الدخول في الحرب. اعتبرنا القضية ليست قضيتنا، قضية التصادم الماروني الفلسطيني ليست قضيتنا، خصوصاً بعد حرب الجبل وغيرها، ونحن نتبع منطقاً قديماً بعدم تأجيج الحرب. فالموارنة عندما اصطدموا بالدروز عام ١٨٦٠ ـ ولدينا وثائق ـ جاؤوا وقتها لعندنا الى الشويفات وقالوا لنا: ثمة حرب بيننا وبين الدروز فادخلوا معنا، قلنا نحن لسنا معنيين بهذه القضية. ومع ذلك تركيا في دمشق ذبحتنا، وبذلك دفعنا ثمن هذه «المسيحية المشتركة» رغم أننا لم نشارك معهم في الحرب ضد الدروز أو الأتراك.

وهناك مأساة ندفع ثمنها دائماً تتلخص بأن المسلم العادي لا يميز بين الأرثوذكس الذين ولاؤهم للشرق وليس للغرب، وبين الآخرين.

□ ان مساهمتنا في الشغل على مشروع الحداثة العربية يصطدم الآن بطروحات ارتدادية. المسلمون الآن، الأصوليون منهم لديهم حسّ سلفي يعودون به ليس فقط إلى العصور الأولى، بل مثلاً إلى الحالة العثمانية، بل ان ثمة علماء ومتعلمين منهم عَبر تيار من الدراسات التاريخية الراهنة يقولون ان العثمانية شيء جميل جداً. في حين أن الأمر لم يكن كذلك في بداية القرن، فنحن قلنا ان الدولة العثمانية تنهار ويجب أن نعيش مع أهلنا، فلنجد صيغة جديدة تناسبنا جميعنا ووجدناها في العروبة، ولا سيما أن في أذهان الأرثوذكس ـ الكثيرين منهم ـ انهم عرب عنصرياً، وعلى كلٍ ليس هذا صحيحاً تماماً فمنا عرب ومنا آراميون مثلاً. ونحن لا نستطيع بأي شكل التخلي عن عروبتنا وعن هذه البلاد، خصوصاً أننا لا نتصور خياراً آخر. فالغرب كاثوليكي وكان يريد دوماً «كثلكتنا» تحت شعار توحيد الكنيسة.

□ العروبة السياسية الآن لم يعد لها وجود. الذي نركز عليه هو العروبة الثقافية، أي لغة واحدة تجمعنا بالشعوب العربية، فمحتوى ثقافتنا هو عربي. ويجب أن لا نطرح العروبة كشعار، بل نطرحها كغاية، كما الأوروبيون يطرحون وحدتهم. فالكيانات موجودة ولا يمكن القفز فوقها، بافتعال رومنطيقي يتخطى الواقع.

□ العلمنة لا يريدها المسلمون، ما عدا بعض المفكرين في مصر الذين يقولون: مواطنون لا دينيون، وثمة قراءات جديدة للاسلام في سوريا (محمد شحرور في الكتاب والقرآن). وآخرون يقولون ان أحكام الذمة غلط. ثمة تململ اسلامي دون الاساءة للدين. وأعتقد أن المسلمين المتنورين مقتنعون بالعمق، انه حان الوقت للدخول في الحياة الحضارية الحديثة من بابها العريض. وان الدولة الاسلامية مسألة غير موجودة، فليس من لفظة واحدة أو كلمة في القرآن تدل على دولة اسلامية. فحتى كلمة «الحكم» تعني القضاء، وأبو بكر الصديق ركب هذا النموذج الذي يدعى «دولة اسلامية» أثناء حروب الردة.

□ أنا لا أخفي أن عموم الأرثوذكس تعاطفوا مع القومية السورية دون أن يكونوا ملتزمين حزبياً بالضرورة، وهذا له تفسير بسيكولوجي عندي. وهو: أن حدود سورية الطبيعية هي نفسها حدود بطريركية انطاكيا (المشرق).

على كلٍ هذه الصيغة (القومية السورية) هي واقعية، بمعنى أن الذين تكلموا عن العروبة من الجمعيات السورية، بالواقع لم يخطر على بالهم أن تضم مصر أو يضم المغرب، العروبة كانت تعني لهم سورية الطبيعية.

□ الآن، لدينا كيان لبناني، هو معطى، والمسلمون قالوا انه وطن نهائي مثل المسيحيين، فإذاً هنا ضرورة التعاون بصدق وولاء لبناني كامل. رغم أن انتماءاتنا العاطفية، الأدبية، الثقافية، الدينية قد تكون أبعد من ذلك. فمن الخطأ اقامة تماهٍ بين الكيان وبين محتوانا الثقافي. ليس من تمييز، ليس من شيء اسمه ثقافة لبنانية أبداً. لأن كل ما يعمل في لبنان من أدب وشعر وموسيقى وطعام وملبس موجود في هذا المشرق بما في ذلك الفولكلور. فنزار قباني وعمر أبوريشة والأخطل الصغير وأحمد شوقي كلهم ينتمون الى ثقافة عربية واحدة ولديهم الحس العربي نفسه في الأدب الشعري. حتى اللهجة العامية في طرابلس ووادي النصارى في سورية هي واحدة. لهجة الجنوب في مرجعيون واللهجة الفلسطينية هي واحدة.

□ العملية الثقافية تختلف عن عملية وطن ارتضيناه لحسن حظنا. وأعتقد أن هذا البلد ضرورة للحريات، وقد حققها، وليس لديه مسبقات تمنعه من الاتصال بأوروبا أو بأي محل آخر. إذاً لدينا انفتاح، ولدينا كيان سياسي، كيان دولة يسمح لي أن أبقى منفتحاً على الخارج دون أن أهمل هويتي، هذا مبرر كافٍ. فالسويسري الألماني يعيش مع السويسري الفرنسي، وهو لا يريد أن يكون ألمانياً بل سويسرياً، مع احتفاظه بثقافته الألمانية وانفتاحه على الآخرين من مواطنيه أو غير مواطنيه.

□ تصوري، إذا صرنا متجانسين في فهم الحكم، وفي التعامل مع الدولة، ومختلفين عن ماضينا. عملياً سنرى أنفسنا منصهرين سياسياً

أعترف أن الأرثوذكس متعصبون

نحن ننتمي للحضارة الاسلامية بصرف النظر عن العقيدة

مع الجوار العربي. إصراري على لبنان هو إصراري على الحرية.

□ الأصولي الاسلامي لديه نظريات، والأصولي الماروني بلا نظريات، خائف على نمط ما يعيشه ويريد الحفاظ عليه، الأصولي الإسلامي عنده وجهة نظر واضحة ان البلد يحكمه المسلمون حصراً لأن لديه رؤية للحياة كاملة وأيديولوجية ويعبر عنها باحكام ولا ينسى أن للمجموعات الدينية الباقية خصائصها الداخلية، ولكن ليس لها ان تساهم في الحكم. علماً أن الدولة العربية القديمة كانت تعطي فرص مساهمات فعالة للمجموعات الدينية الأخرى.

□ أعتقد أن الأصوليين السنة الآن ينظرون وفقاً لتنظير الأصولية الشيعية، عملياً هذه الحركة (الأصولية) هي شيعية. وطبعاً أقول ان كان علي أن أختار بين نظام علماني استبدادي لا يراعي الحريات اطلاقاً وبين الأصولية الإسلامية، إذا حكمت، فأنا لن أحمل السلاح ضد هذه الأصولية. أنا أفضل الأصولية الإسلامية على أي ديكتاتورية عربية حاكمة بلا حريات. لأنني مقتنع، والشرع يقول ذلك، ان المسلم يبقيني على ايماني وليس لديه أي مسوغ في الشرع لأن يمنعني أو يلغيني، وفي العهد العربي الاسلامي لم يمنعني أصلاً.

إذاً المسلم الأصولي يحافظ على حريتي الدينية، طبعاً هي حرية نسبية وليست كما لو كنت في أمستردام أو السويد أو باريس الخ، ولكنها ضمن حدود معقولة، حرية العبادات، حرية التربية الدينية، حرية الزواج المسيحي، هذه يؤمنها المسلم، ولكن هذا أفضل بكثير من أن يأتي، نظرياً، حاكم مستبد يمنعك من حرية الصلاة في الكنائس كما حدث في الاتحاد السوفياتي مثلاً. أؤثر التعامل مع الليبراليين المسلمين، وأظن ان معظم المسلمين هم كذلك.

□ الأرثوذكسية أصولية مسيحية، ليس في السياسة، بل في الدين، بمعنى المحافظة والاستلهام من التراث الأرثوذكسي. ولا نجد لمجرد التكيف مع كل صرعة من صرعات الزمن الحديث. عندنا نوع من الحرص على الماضي أكثر من الكاثوليك بكثير. لا تلقى أرثوذكسياً واحداً في العالم يقول ان المسيح ليس إلهاً، بينما قد تلقى كاثوليكياً يقول ذلك. الصرعات التي تصور في الغرب ان مريم ليست بتولاً ويوسف زوجها الفعلي، تراها مكتوبة عند هذا أو ذاك من الكاثوليك ولا تراها عند أي أرثوذكسي.

□ ما يقال عن الكنيسة الروسية ـ وهو نوع من الترويج الغربي آنذاك ـ انها كانت مستبدة بفلاحيها ومستبدة بالناس. غير صحيح. الحقيقة أن بطرس الأكبر الذي تعلمن عقله على الطريقة الغربية جاء وألغى وظيفة المقام البطريركي. وعين مسؤولاً علمانياً كوزير على الشؤون الدينية. إذاً النزعة الاستبدادية في القيصرية هي التي داست الكنيسة الأرثوذكسية واستبدت بالفلاحين أو العمال.

□ لا أنكر أن هناك نزعة عند الأرثوذكس، قلتها مراراً، اننا أخرويون، نحن اضطهدنا قبل الاسلام من قبل كل البدع المسيحية، وأحياناً كان قياصرة بيزنطية يخلقون هذه البدع. وجاء الاسلام وعزلنا عن المساهمة في الحياة الوطنية بالرغم من مساهمة محدودة عبر مستشارين وأدباء ومترجمين. نحن عزلنا تاريخياً في كل أقطار العالم، جاء الأتراك وقعدوا ٤٠٠ سنة في البلقان لم يكن من دولة أرثوذكسية أبداً إلا وكانت تحت حكم المغول أو في ظل الاسلام، أو الحكم الشيوعي الخ، أي نحن عملياً لم نحكم بروح الكنيسة المسيحية. لم نصبح معارضة لأن هذا العزل الدائم بالواقع، قوّى روحنا الأخروية، أي ننتظر ملكوت السموات، ونقيم العبادات، ولذلك ترى العبادة الأرثوذكسية ضخمة وقوية وجميلة جداً، اضطررنا للعيش هكذا، أخرويين. في هذه المنطقة عندما أردنا أن لا نكون فقط أخرويين ونعمل على الأرض قلنا بصدق، وليس كتكتيك سياسي، لعل كل أهل هذه البلاد يشتركون في شأن هذه المنطقة وازدهارها.

وإذا نحن جربنا احكام الذمة في العصور الاسلامية ولم تعجبنا. ولا نملك طريقة تغييرها وإذا رفضنا أن نكون في ذمة المسلمين بالمنطق نفسه نرفض أن نكون في ذمة الموارنة. ربما الآن في لبنان تجاوزنا هذا الأمر فلا المسلمون يريدون أحداً في ذمتهم، ولا الموارنة. وانه مبدئياً إذا استعاد لبنان عافيته وصار له سيادة على أرضه كاملة، فمن المعقول أن اللبنانيين يشتغلون بتساوٍ وعدل، وأتكلم هنا بمنطق الشرع الاسلامي، صحيح أن المسلم الأصولي يتمنى أن يحكم وحده، ولكن عنده باب شرعي يقول فيه نحن نعاهد النصارى معاهدة. أي نتعاهد معهم في لبنان على دولة ديموقراطية. بمعنى أنهم ليسوا مضطرين بمنطقهم هم أن يقيموا دولة اسلامية.

□ ليس من حوار يومي ـ عبر جلسات أو ندوات في لبنان ـ بيننا وبين الأصوليين، أو المسلمين، ولكن ثمة حوار قائم في العالم بين المسيحيين والمسلمين حول مفهوم الدولة وعلى أصعدة أخرى لاهوتية وفقهية، وهذا الحوار في أماكن معينة أو نقاط معينة هو متقدم، وفي هذا المضمار المغاربة يعجبونني أكثر من المشارقة، لأن المغربي لديه ثقافة أوروبية حقيقية تساعده على فهم الآخر، إضافة ان ليس لديه مشاكل طائفية داخلية معقدة مثل المشرقي. والنقطة الأهم أن المغربي لم يذق الصليبية. المسلم العربي رغم زوال الصليبيين منذ ٨٠٠ سنة، محكوم بالموقف الصليبي والتجربة معه. وحتى الآن في الأدبيات الأصولية يستعملون كلمة: صليبية، صليبية استعمارية، صليبية جديدة الخ، أي انهم ينعتون المسيحيين على مللهم ونحلهم بأنهم صليبيون. أولاً أية صليبية هذه؟ الأميركيون هل هم مسيحيون أصلاً؟ باسم الصليب فتحوا العراق؟ هذه أمور مادية صرفة لا علاقة لها لا بالتبشير ولا بغير التبشير على الاطلاق. فرنسا هي في وارد أن تعمل نفوذاً مسيحياً؟ المصالح الاقتصادية مع الشعوب الاسلامية قائمة قاعدة وهكذا دولة علمانية مادية يهمها التبشير؟ أشك جداً بهذا الأمر. ليس هناك الآن صليبية. واستعمالها الآن لا يدل إلا على مشكلة قائمة في الوعي التاريخي السابق.

□ في لبنان لا نستطيع التفكير بحوار اسلامي ـ مسيحي، المهم هو إقامة الدولة: كهرباء، تلفون، مصالح، ولكن بصدق كامل يجب أن تتساوى المناطق في اهتمام الدولة بها. بصدق كامل لا طائفية للوظيفة، بمعنى، في الحياة العملية عندما اللبنانيون يتعايشون فعلاً ويساهمون في بناء دولة قوية يكون الحوار قد تم حياتياً.

□ الثقافة في لبنان الآن بعد الحرب هبطت جداً، ولكن اللبناني موهوب، لأنه مرن جداً و«عييش»، يحب الحياة جداً، وهو انسان مادي منجذب جداً للحياة.

□ قبل السبعينات كنا سائرين نحو بناء وطن، وكان ثمة تعصب أقل. وأنا لدي خبرة رائعة جداً في كلية التربية، لست سنوات علمت فيها «الحضارة العربية»، كما سميت خطأ من قبل الجامعة اللبنانية والأصل هو «الحضارة الاسلامية». ست سنين خوري مسيحي يعلم الاسلام دون مشكلة، ساعات متواصلة من تعليم القرآن والحديث

> حدود سورية الطبيعية هي نفسها حدود بطريركية انطاكيا

وعن الفن الاسلامي الخ. ومنذ أول لقاء قلت للطلبة: كل واحد يجلب مصحفاً ودفتراً وقلماً وهذا مرجعنا الوحيد في الدروس، لأنه لا يوجد فعلياً كتاب عن «الحضارة العربية»، بل عبارة عن نتف متفرقة من المعلومات. في هذه التجربة رأيت لو أن هناك ٢٠٪ من التلاميذ لديهم تعصب، سيصبح لديهم مع الوقت محبة وتلاقٍ. ولم أحاول أبداً تدريس الاسلام من وجهة نظر خوري، بل تقديمه كما هو.

أما الانتماء الديني فهذا شأن خاص. لا تنظروا إلي ككاهن ـ كنت أقول لهم ـ وأذكر أن كلية الشريعة (ولا أعرف مستواها بالضبط) كانت تعطي دروساً عن المسيحية. وأيام «الندوة اللبنانية» ذهبنا أنا والصدر وحسين القوتلي وكريم مبارك، إلى رئيس الجمهورية آنذاك شارل حلو وقلنا له: إذا كنت تريد تخليص البلد، تربوياً فعلى كل اللبنانيين أن يتعلموا كل شيء عن المسيحية والاسلام، فالمسلم يدرس المسيحية كما هي تقول عن نفسها وكذلك يفعل المسيحي عن الاسلام. في بلادنا ترى أن مسيحياً مثلاً ينسب للإسلام أشياء خاطئة. والمسلم ينسب للمسيحية أشياء خاطئة. لا أحد يعرف شيئاً عن الآخر وأعتقد أن الدين يجب أن يفصل عن المدارس.. وإذا كان لا بد من تعليمه فليعلم التلميذ موضوعياً وعلمياً كل الأديان. الايمان خيار حر وبعدين «شو ها القصة»، هناك مدرسة فرنسية مثلاً رهبانية كل همها تهميش الأرثوذكس وذمهم. الانتداب جاء بكم لتضطهدوني؟ أو أن نجد دكتوراً لا أذكر اسمه، كان عنده محاضرات (كتاب) في النصرانية (المسيحية). وفي أول صفحة يقول أنه يريد تعليم النصرانية علمياً ولكن بما أنه لا يوجد مرجع علمي صحيح إلا القرآن... الخ، ونتيجة هذا يعلم الاسلام وليس المسيحية!!! هذا لا يجوز اطلاقاً.

□ لا أعتقد أن بين المسيحيين والمسلمين اختلافات جذرية وأنا أتكلم عن الطوائف التاريخية وليست الوافدة (مثل الأرمن) أي العربية اللسان. الأرثوذكس عندما أسسوا هذه الجامعة (البلمند) لم يأخذوا قراراً وليس من تفكيرهم أصلاً أن يجعلوا الناس أرثوذكساً أبداً ونحن ضد ذلك. حتى بمواقف لاهوتية نحن نقول حوارنا رسمي مع الكنيسة الكاثوليكية.

□ كنت عند البطريرك صفير منذ فترة في الديمان وقلت له: «لماذا على المرأة الكاثوليكية إذا تزوجت أرثوذكسياً أن تتعهد خطياً بتربية أبنائها وفقاً للايمان الكاثوليكي؟ وثم كيف (ونحن ننظر عبر الشرفة إلى حقل) تريد أنت أن تقنعني أن تلك المرأة الفلاحة تفهم الفرق بين الايمان الأرثوذكسي والايمان الكاثوليكي؟ وثم أنت يا صاحب الغبطة هل تعتقد فعلياً أن الأرثوذكسي «مغاير» بمعنى أريد أن أقول انه بالأسس الكبرى لا فرق فلنتحاور.

□ الأرثوذكس ليس لديهم وحدة اجتماعية، وليس لديهم نظرة سياسية موحدة، ولا يريدون. بمعنى أن ليس من أرثوذكسي يقبل أن يتكلم أحد باسمه هكذا اعتباطاً. يقبل بالأمور المنطقية التي تطابق ذهنيته. فالقومي والبعثي والكتائبي الأرثوذكسي يظل كذلك، باستثناء الشيوعي فهو ملحد ولا يهمه الأمر أصلاً. ويظل الأرثوذكسي الحزبي داخل الكنيسة ولا تتخذ هذه الكنيسة أي موقف سياسي تجاهه، مرة كنت عند أمين الجميل قبل أن يصير رئيس جمهورية فقال لي: أنتم عروبيون. قلت له: نحن لا نتكلم السياسة في الكنيسة. فلو كنت أقيم القداس الالهي مثلاً وجاء قومي ليأخذ المناولة (عبدالله سعادة مثلاً) فهل من شيء في اللاهوت الأرثوذكسي يحدد حدود بلاد الناس؟

طبعاً لا، إذاً عبدالله سعادة حر أن يتصور الحدود التي يرسمها لوطنه، ثم لو جاء في الصف نفسه للمناولة د. إبراهيم نجار الكتائبي الذي يعتقد أن حدود وطنه تمتد من الناقورة الى النهر الشمالي الكبير. فهل أيضاً في اللاهوت الأرثوذكسي شيء يمنع هذا الكلام؟ وأنا جورج خضر، كشخص، حر أن أقول رأيي السياسي في دردشة أخوية وليس في الكنيسة حيث يجب أن أقوم بواجبي الديني. وعلى كلٍ ليس من حزب أو عصب سياسي للأرثوذكس بل هناك عصب مشرقي، وإخلاص، الأرثوذكس مخلصون قومياً أينما حلوا. في العرب، في روسيا الخ. لينينغراد أثناء حصارها ٩٠٠ يوم من قبل هتلر، كان ماسكها هو مطرانها، كان هو روح المدينة. انهم ضد المستعمر، لا يتعاملون مع أي مستعمر من الشرق الأوسط حتى أقصى روسيا أو أي بلد في العالم.

□ إذا قويت الكنيسة الأرثوذكسية في الروسيا وكان لها دور قوي في المجتمع ينتعش الأرثوذكس في لبنان ولا يعودون يحسون أنفسهم جالية صغيرة أو مسيحيين من درجة ثانية، ويتم تعاون ثقافي بينهم وبين أرثوذكس الروسيا، ولكن لن يكون هناك ارتكاب خطأ مماثل لما فعله الموارنة من تبعية وازدواجية ولاء.

□ جورج خضر العلماني وجورج خضر رجل الدين ليسا ضد بعضهما. أكونهما في الوقت نفسه.

□ الشيوعية كذبت على العالم بقصة القوميات، والحزب، والاشتراكية. الاستعمار السوفياتي كان فظيعاً على الأقليات، فرض عليهم كل شيء.

□ ثمة تمردية أرثوذكسية إلى جانب المحافظة الدينية، والايمان بأننا مسيحيون أصليون أصحاب الكنيسة القديمة، ولدى الأرثوذكسي نوع من الكبرياء. وأحياناً استعلاء باهت على بقية المسيحيين. عموماً القصة هي أن الروم الأرثوذكس أهل مدن. والكاثوليك والموارنة أهل جبل والأرثوذكس لهم عراقة حضارية، عراقة عقائدية بمعنى الاستمرارية مع المسيحية الأولى غير المنقطعة، ثم ان الارثوذكسية

الكلام عن التعدد الثقافي في لبنان خرافي

بيروت ١٩٩٢: بين فنادق الثقافة وخنادقها

تعني استقامة الرأي، لا صرعات لدينا، فالعامة تتخذ هذه الأمور سبباً للاستعلاء. والموارنة بهذا المعنى يعتقدون، وهم صادقون بذلك، ان الارثوذكس متعصبون جداً جداً. واقع الحال ان الارثوذكس يعتقدون ان هذا الأمر ردة فعل على الاضطهاد الصليبي والبعثات التبشيرية الغربية. واقع الحال ان تبرير الاستعلاء بأمجاد وبتراث شيء خطير ورديء جداً. اعترف ان الارثوذكس متعصبون، ولكن ليس تعصباً سياسياً. الموارنة أو الغربيون يسموننا مسيحيين عندما تقتضي مصلحتهم ذلك. وعندما لا تكون هناك مصلحة يرجعوننا روماً ارثوذكسيين. □

مروان فارس

□ لا شك ان انخراط الأحزاب عامة في الحرب قد سوّاها ببعضها البعض، إلّا انها غير متساوية أصلاً في الطرح العقائدي، وفي التأسيسات النظرية، وفي الاتجاهات وطبيعة النظر إلى المستقبل. والأحزاب التي شكلت، في مطالع هذا القرن، انفجارات عقائدية وعقلية تحولت إلى جزء من الثبات القائم، ففقدت طبيعتها الانفجارية التي هي طبيعة تجديدية. ولذلك، الرأي العام سوّاها ببعضها البعض حتى انه أطلق عليها جميعاً، على الساحة اللبنانية، اسم ميليشيات.

ولكن هذه الأحزاب حاولت باستمرار ان تدافع عن طبيعتها الأولى، الابداعية، ودورها في اطلاق حركة النهضة. وعلى كل هذا المعطى العام إذا جزأناه نرى، انه في اطار التحالف للحفاظ على الوطن تم التنازل عن التمايز في كثير من الطروحات الأساسية، المتعارضة في الجوهر بين مجمل الأحزاب. فحزب التغيير ان كان قومياً أو شيوعياً اضطر للتعاون مع أحزاب غير تغييرية تحت عنوان «الحفاظ على لبنان»، وثمة احزاب تغييرية اساساً تبنت طروحات ليست لها، بحجة أن الجرافة الطائفية ستجرف الأحزاب والطوائف الى موالاة اسرائيل ويجب احتواؤها، هذا الطرح وهذا السلوك أدى إلى حصول الالتباس في العقل العام.

□ نحن نتساءل هل هذه المرحلة صالحة لإزالة الالتباس والعودة إلى الوصول، أم اننا في مرحلة جديدة تستوجب اعادة التأسيس؟ عند هذا المفصل مطروحة كل قضايا الأحزاب، وليس قضية الحزب القومي فقط.

□ ما يميز الحزب السوري القومي الاجتماعي انه على المفاصل الأخطر، حافظ على مصداقيته فكرياً بتشكيل النموذج، الذي هو مقياس نجاح العقائد أو فشلها. لقد استطاع هذا الحزب بالرغم من كل شيء ان يكون مثالاً في لا طائفيته، في حرب طائفية ضروس استمرت خمس عشرة سنة. إنه حزب عنيد في لا طائفيته.

□ النقطة الثانية التي تميز الحزب القومي انه سنة ١٩٦٩ حاول ان يقوم بحركة جديدة هي الاتجاه إلى سياسة تحالفية مع اليسار. وبعد التغييرات التي حصلت في العالم، تنبري عقيدة الحزب في المجال الاقتصادي، بعد موت المصطلح: المنظومة الاشتراكية، كطرح وحيد قابل للحياة والتنفيذ على قاعدة توزيع الربح على أساس الانتاج والحفاظ على المبادرة الفردية، والملكية الخاصة، وأنظمة الحوافز. كان هذا طرح انطون سعادة منذ بداية القرن ولم يظهر بموضوعية أو لم نوله الكثير من الاهتمام والثقة، ربما بسبب ترهبنا لفترة من تاريخنا، هي الحقبة الممتدة بين عامي ١٩٤٩ - ١٩٦١ أي مرحلة التحالف مع اليمين، وربما لذلك قام الحزب بردة فعل يسارية. لكن الآن بعد الهدوء الذي حصل على سطح الماء النظري، وانهيار الطروحات الاشتراكية، عاد انطون سعادة في طرحه الاقتصادي الاجتماعي ليقدم نفسه كجزء من النظام الدولي الذي يجب ان يقوم وليس القائم الآن.

□ لم يقم بعد النظام الدولي الجديد. النظام الآن هو أحادي الجانب، وليس من توازن دولي. ولكي يقوم الميزان يجب ان يكون بكفتين. وجهة نظري انه سيقوم نظام دولي جديد على توازن، وعلى ثنائية الولايات المتحدة من جهة وأوروبا بما فيها الاتحاد السوفياتي، ومعها اليابان من جهة ثانية.

□ النقطة الثالثة في تميز الحزب ان الفكر القومي هو فكر نهاية العصر وليس بدايته. ونظام التوحيد هو نظام قومي وليس نظاماً طبقياً. هذا انتصار لطرح انطون سعادة الذي قال مقولته الشهيرة في «نشوء الأمم» ان الموضوع القومي لا يقف عند حدود العصبية القومية.

□ النقطة الرابعة تتمحور حول فكرة النهضة واطلاقها على قاعدة فصل الدين عن الدولة، التي هي فكرة العصر.

إذاً النظام الاقتصادي الذي ثبتت مصداقيته، ونظام التوحيد العالمي على قاعدة التوحيد القومي، انطلاقاً إلى الوحدات الكبرى. كل هذا يعني ان الحزب يستطيع، انطلاقاً من اصالته، ان يتجدد، وبعكس الأحزاب الأخرى التي يجب عليها ان تلغي ما بدأته، وما كانت قائمة عليه.

□ من الموقع اليساري الماركسي السابق كان ينظر إلى الحزب، لأنه قومي، على انه فاشي. ربما واكب تاريخه بعض الأداء الفاشي (في الخمسينات) ولكنه ليس كذلك على الاطلاق. وعلى كل اضافة إلى ما قلته سابقاً، الحزب هو الوحيد، بعد مؤسسه، لم يكن له امبراطور، وهو حزب كان دائماً يتجدد كأداة.

□ الانقسامات والتفجرات حصلت داخل الأداة والنظام (أي الحزب) وليس في العقيدة. والسبب ربما لأن الحزب لم يحقق انتصارات ولأنه أخطأ في فهم معنى الانتصار. وبرأيي ان في تاريخ الحزب خطأ فظيعاً في تفسير الانتصار على انه تولي السلطة. كان يريد الحكم في الشام، وفي لبنان، وكان يريد كل شيء أو لا شيء، ولم يكن بمستطاعه، في شبكة القوى المضادة (اسرائيل والاستعمار والقوى الطائفية) ان ينتصر عليهم دفعة واحدة، ولذلك عدلنا اتجاهنا عام ١٩٨٤، صنعنا تعديلاً في هذه الفكرة الجوهرية، إذ بدل الامساك بكل الحياة السياسية دفعة واحدة اتجهنا إلى المشاركة فيها، وهذا أدى إلى المشاركة في الحكم في لبنان، وفي الانتخابات النيابية السورية.

□ قضية الحرية هي قضية الحزب، دون الحرية لا معنى للحزب، ودون هذه القضية التي هي حرية المجتمع وحرية الحزب، التي يجب ان تكون تعبيراً عن حرية المجتمع، لا معنى للمجتمع وللحزب. وانطون سعادة طرح نسبية القيم، ومهمة حزبنا ان يناضل من أجل حرية المجتمع لتنمو وتتحصن حرية الفرد، وبشكل جدلي الأفراد الذين يحصل عندهم الوعي هم المطالبون بالنضال من أجل الحرية والديموقراطية التي هي في النظام العام الذي يدعو إليه سعادة. □

انخراط الأحزاب في الحرب سوّاها ببعضها البعض

(*) عضو مجلس أعلى وعميد الخارجية في الحزب القومي السوري.

أما في التفاصيل فثمة نقاش طويل حول الحرية التمثيلية والحرية التعبيرية داخل الحزب، وتبقى، بهذا المعنى، القيم نسبية في المستقبل وليس في الماضي. نحن دائماً على استعداد للولوج إلى المستقبل.

□ ثمة ثغرات في النص التاريخي. والتاريخي هنا ليس ماضياً فقط بل هو المستقبل أيضاً، وفي حركة المستقبل نرى النصوص السياسية على انها مؤقتة، لكن النصوص العقائدية الأساسية حصلت على مصداقيتها دوماً. ليس هناك نص عقائدي مقدس، لكن العقل يمارس نشاطه بالتأويل والنقد والاجتهاد والتفسير. وكلما كان النص يفتح اتجاهات تفسير، كلما كان النص عظيماً. وبهذا المعنى ما هي طبيعة الشعر مثلاً؟ انه احتمال الاحتمالات، أي التأويل الدائم. والذين حاولوا الاساءة إلى انطون سعادة هم الذين حاولوا وضعه في حجرات مقفلة.

بالنسبة لانطون سعادة العقل هو الشرع الاعلى، وبما ان العقل متطور في التاريخ، إذاً الشرع متطور بالضرورة في التاريخ. التأسيس النظري العقائدي للحزب على هذه القاعدة (العقل هو الشرع الأعلى) هو الذي أفسح مجالاً في الاجتهاد بلا نهاية، أي فتحة لا متناهية في المستقبل. وقلة من الناس، من الذين حجّروا عقيدة سعادة، ينتبهون لهذا التأسيس الذي لا أساس غيره.

□ أسباب تراجع فعالية الحزب في الحياة الثقافية والفكرية العامة الآن، انه دخل في الالتباس التاريخي، حول الهوية والولاء والنظرية. الحزب القومي شكل انفجاراً عقائدياً، والثقافة عبرت عنه، وعندما تحول إلى الاستقرار وليس الحركة، تراجعت الثقافة والثقافي فيه. لأن الثقافة تعبير عن انفجار وليس عن استقرار.

□ أينما كان الجمال ترى الحزبَ القومي. وأينما كانت البشاعة لا ترى هذا الحزب. أي واحد جميل في هذا الوطن هو قومي، وليس بالضرورة أن يكون حزبياً. الحزب يتبنى، ويعتبر ان كل إبداع في وطنه هوله، جزء منه، وهذا الفرد المبدع، - حتى المعارض للعقيدة - هو جزء من هذا المجتمع وليس خارجه. الموالاة والمعارضة تكونان بالنسبة للقيم وللنظام وليس بالنسبة للهوية. القيمة الكبرى للحزب هي الشعب وكل ما ينتجه هو ضمن هذه القيمة.

□ إن الأحزاب التي بشرت بنصوص نقدية تراجع دورها في الابداع. حزبنا «يساهم» في حركة الابداع. والحزب يعتبر كل المبدعين منارات للأمة.

□ انطون سعادة اختلف مع كثير من المبدعين (سعيد عقل - يوسف الخال وغيرهما) هذا الاتفاق أو الاختلاف هو من طبيعة الاحتمالات. مثلاً في مرحلة معينة كان يوسف الخال متفقاً مع الحزب ثم اختلف معه. إلا أن نص يوسف الخال لا يخضع لهذا الاتفاق أو هذا الاختلاف. إنه نص يخضع لجملة من القيم الفنية والأدبية والثقافية الخ، هذه الجملة من القيم تبقيه أو تنفيه. ليس لدينا مطلقات، ليس من شاعر سوري قومي اجتماعي بالمطلق. المقياس النقدي يختلف دوماً. انطون سعادة كان دوماً يركز على القيم (الحق، الخير، الجمال) ولكن الحق نسبي، الخير نسبي، والجمال نسبي.

□ اختلف سعادة مع سعيد عقل لأنه قدم المسرحية الشعرية «بنت يفتاح» التي هي من التراث اليهودي، اسطورة «راحيل» اليهودية: (وسعيد عقل للتذكير هو الذي كتب نشيد الحزب) فكان موقف سعادة من سعيد عقل يتمحور حول مسألة مبدئية بأننا كحزب نحاول النهوض ببلادنا والحفاظ عليها. ونحن في صراع مع الحركة اليهودية الصهيونية، وما قام به سعيد عقل مخالف بشكل جذري للمعيار القومي.

□ في موضوع الأدب والالتزام، لا انطون سعادة أحرج نفسه ولا أحرجنا، ولا أحرج أحداً. حركة النهضة القومية الاجتماعية استوعبت في أطرها المثقفين معها والمختلفين. القرار في المجال الأدبي ليس للحزب بل للعقيدة. أما الحزب في المجال الثقافي فتدخله المطلق يحد من الحرية. وفي المجال الثقافي لا تُحتمل فكرة الحد من الحرية.

□ لقد انحدر عدد المثقفين داخل الحزب القومي بسبب «الحزب» نفسه، لأنه لم يضع امكاناته لدعم حركة الثقافة. الحزب استفاد كثيراً من حركة الثقافة منذ الاربعينات لكنه لم يعطها. في الآونة الأخيرة ظهر عدد من المبدعين والشعراء التابعين للحركة القومية الاجتماعية، لكن اعتقد ان الحزب لم ينشغل بهم كفاية. على كل نحن لسنا حزبيين في الثقافة. مثلاً سعدي يوسف ليس منتمياً لكننا نعتبره شاعراً قومياً، أو مظفر النواب، أو محمد الماغوط أو أدونيس الآن والذي كان منتمياً في السابق للحزب.

□ أشكالية ادخال الشعراء والفنانين في الحزب وفي الحزبية، هي اشكالية بالية وقديمة. نحن نعتبر انه كلما اقترب الشاعر والفنان من ابداعه وفنه، كلما عبر عن رغبة الحزب والأمة في الاقتراب من قيم الحق والخير والجمال. ونظرية تنسيب الشعراء والفنانين للحزبيات نظرية منتهية وساقطة. الأحزاب مهمتها ان توفر الظروف الحرة المجتمع حتى تكبر حرية المبدعين فيه.

□ فكرة الحزب هي فكرة الحرية وعقيدة الحرية، الحرية القومية والحرية الاجتماعية... ولبنان هو جزء من قضية الحرية. لبنان ككيان وجمهورية نعترف به. انطون سعادة أصر على قضية الحرية. الحريات العامة، الحرية الفكرية، الحرية الديموقراطية، وطالب بها في بيانات الثورة عام ١٩٤٩ وقبلها مرات عدة.

نحن نؤمن ان الوحدة القومية مثلاً، لا تتم بالاكراه، انها تتم بخيار شعبي حر. الحزب لا يريد أي وحدة بالاكراه، كطريقة بسمارك التي هي من أساليب القرن التاسع عشر والتي انتهت وزالت.

□ بمعنى ما لبنان له مناعة خاصة، ناجمة عن المناخ الديموقراطي، وهذا نتمسك به. إذ لا شك ان للبنان سمة خاصة، سمته الخاصة في التنوع، والحزب مدين لهذا المناخ، إذ انه في مناخ الديموقراطية استطاع الحزب ان ينمو ويتطور، يتفق ويختلف ويحاور جميع الأطراف والحزبيات والعقائد، ويعيش مشاكله الداخلية ويخرج منها ثم يعود او ينكفىء، هذه الحركة والحيوية للحزب لم تتوافرا إلاّ في لبنان.

□ لبنان الآن يمر في مرحلة جديدة. إنه في بداية السلام الأهلي. وفي وضع سلبي، أي يريد الخروج من الحرب. الحالة الراهنة بهذا المعنى ليست مرحلة تأسيس لسلام أهلي طويل. وبرأيي ان اتفاق الطائف اتفاق غير ثقافي لأنه يعيد تأسيس لبنان على مقولات طائفية، ولذا هو يعيد التأسيس لحرب أهلية. اللبنانيون بما أنهم شعروا أن الحرب أصبحت عبثية توافقوا على أي شيء يوقف الحرب. هذا الـ«أي شيء» اسمه اتفاق الطائف. وهو اتفاق على كل حال شبيه بمنصة للقفز الى بحيرة السلام والوحدة، يبقى علينا، أن نعيد تأسيس لبنان على

الوحدة القومية لا تتم بالاكراه

بيروت ١٩٩٢: بين فنادق الثقافة وخنادقها

أساس ثقافي ـ فكري جديد. واتفاق الطائف بهذا المعنى ليس اتفاقاً ثقافياً لأنه اتفاق طائفي.

□ أنا شخصياً أدعو إلى أوسع حركة ثقافية معارضة لاتفاق الطائف في مضمونه الاجتماعي. ونحن كأحزاب مطالبون بأن نضع برنامج اعادة بناء لبنان ليس على قاعدة اتفاق الطائف، بل على قاعدة لبنان الديموقراطي كنطاق ضمان للفكر الحر وكنطاق للمساواة بين المواطنين على أساس فصل الدين عن الدولة. وكل تسوية أخرى هي تسوية لتعيد انتاج الحرب. فصل الدين عن الدولة هو عمل أقل ما يمكن لكي تنتهي الحرب إلى الأبد في لبنان. وبهذا المعنى لبنان الآن أمام اشكالية كبيرة. □

حسن قبيسي

□ حال المدينة، اليوم، محكوم بالعوامل التي اسفرت عن غلبتها سنوات الحرب الأهلية. والتي قد تظل غالبة على الأرجح لسنوات طويلة.

وبدون الكلام عن كيفية صيرورة الغلبة لهذه العوامل اقول باختصار ان بيروت اليوم. تستقي ثقافتها وفكرها من ثلاثة مصادر. الأول هو الفكر الديني ـ العقائدي، بمنوعاته الحزبية، بما فيها اليسارية (الا بعض الشراذم التي مازالت تتغالب مع تجاربها). والثاني نمط العلاقات التي يشيعها في المجتمع تغلغل اجهزة أمن الدولة (فضلاً عن أجهزة أمن الدول) والطوائف (التي اضطرت كل منها الى ابتداع جهاز أمنها كشرط من شروط بقائها) في ثناياه. والثالث، تبعية المدينة تبعية كاملة للخارج من الناحية السياسية، وشبه كاملة من الناحية الاقتصادية.

والواقع ان بوسعنا ردّ المصدرين الثاني والثالث الى الأول. فنمط العلاقات المجتمعية المحكوم بتغلغل اجهزة الأمن «في» المجتمع لا وجود له ما لم يكن تطبيقاً وممارسة لعقلية تدين بالفكر الديني ومنوعه العقائدي. كما ان الاستقلالية (سياسية كانت أو اقتصادية) لا يمكن ان تشق طريقها ما دام الفكر المذكور رائداً. لأن هذا الفكر هو التبعية نفسها، إذ انه أصلاً وفصلاً كناية عن تنظير مفاده ان المجتمع (وهو هنا المدينة) تابع بالأساس لمبدأ خارج عنه (سواء تجسّد هذا المبدأ في إله أو زعيم).

لم تكن هذه العوامل غائبة عن بيروت ـ الأمس؟ صحيح. لكنها لم تكن غالبة. لم يكن الفكر الديني ـ العقائدي غائباً عنها لكن هذه المدينة كانت في أمسها ـ الممتد بين الخمسينات والسبعينات ـ مشروعاً (لم يكتمل بالطبع) يرهص بفكر ديني ـ عقائدي مفارق، كما يقول المتكلمون، لا متغلغلاً في ثنايا أهاليها. وكذلك الأمر بالنسبة للدولة وأجهزة أمنها. فقد كانت الأجهزة تخصص عينها الأولى لمراقبة أهل الدولة انفسهم (فضلاً عن مراقبة الأخطار التي تتهدّد أمن الدولة بالفعل)، وتخصص عينها الأخرى لمراقبة المجتمع المدني. لذا كانت الدولة مشروعاً لم تكتمل مفارقته. وان كان قد قطع شوطاً على طريق المفارقة. ثم ان الاقتصاد نفسه كان قد بدأ في الخمسينات يسير على طريق المفارقة، إذ أخذ فائض الانتاج في الزراعة والحرف يغذي سوق المدينة ويجعلها محلاً لتبادل البضائع فضلاً عن تبادل الاشخاص وأفكارهم.

□ لقد قضت الحرب الأهلية على مشروع المفارقة هذا. فعندما يقول لك، اليوم، أي شخص شيعي: «انت منّا وفينا»، فإنه لا يعطف الـ «في» على الـ «من» عبثاً، بل انه يعبّر عن معنى بعيد الغور ينبثق من واقع ثقافي بعينه. والواقع انك «من» الطائفة، صحيح. لكنك قد لا تكون «فيها» كما يرغب لك محدّثك ان تكون. أنت «منها» بحكم انتمائك الاجتماعي (وهذا معنى قولهم مسلم سوسيولوجياً) لكنك لست «فيها» بالضرورة، لأن من المحتمل ان تكون قد خرجت من هذه الطائفة (فلم تعد «فيها») وذلك، على الأقل، بحكم لا طائفيتك. وعلى هذا الاحتمال ينهض مشروع ثقافي مختلف. في حين ان هذا الشيخ الاصولي او ذاك، أو هذا الميليشياوي أو ذاك، أو هذا المثقف الذي ينظر لانتمائه السوسيولوجي او ذاك، يظلون من الطائفة وفيها. وهذه شيمة من شيم المجتمع الأهلي ليست أقل شيمه على كل حال. إن الشيخ والميليشياوي والمثقف المتماهي بطائفته متغلغلون في طائفتهم، أي ان صلتهم بها عضوية كما يقول الآخر. لكن المدينة الحديثة، ناهيك بثقافتها، لا تتكون من هؤلاء. إنها لا تتكون إلّا بفعل وجود أولئك الأفراد المفارقين لانتمائهم الاجتماعي (دون ان يعني ذلك بالضرورة انصرافاً عن شؤون مجتمعهم أو تنكراً لبعدهم المجتمعي). لقد تبلورت ثقافة بيروت ـ الأمس في وجهها البارز على يد افراد من هذا الطراز. لكن هؤلاء الأفراد اصبحوا مهدّدين اليوم بالانقراض أو بالانجراف في خضم أمواج المثقفين العضويين. فإذا انقرضوا او انجرفوا لم يبق من ثقافة بيروت إلّا نماذج من الثقافة الأهلية وهي محكومة بالفكر الديني ومنوّعه العقائدي.

□ وكما ان الثقافة الحديثة لا يمكن ان تحصل إلّا على يد أفراد مفارقين لجماعاتهم وطوائفهم كذلك الدولة الحديثة لا تنشأ إلّا بمفارقة السياسي لجماعته وطائفته. فالدولة ينبغي ان تكون «من» المجتمع (وهذه هيهيّة أخرى). وإنما لا ينبغي لها ولا يجوز ان تكون «فيه». لأنها في هذه الحال تعجز عن ان تكون «حكومة» أي حكماً بين أطراف متعددين ومتضاربي المصالح. فالدولة التي «في» المجتمع لا بد ان تتناهبها ميول جماعاته ومصالحهم مما يؤدي بها إلى العجز والمراوحة في المكان الواحد، اللهم إلا إذا حزمت أمرها ذات يوم وخرج من بين أهلها من يحوّل الحاكم إلى متحكّم، وهذا ما هو حاصل أمام الأعين في أمكنة عديدة قريبة وبعيدة. والحال ان الدولة التي تحكم بيروت اليوم غارقة، عبر اشخاصها، «في» الجماعات والطوائف. وأشخاص الدولة هؤلاء لم يكن لهم ان «يمثلوا» جماعاتهم في نصاب الحكم لو لم يكونوا قد عملوا طوال سنوات الحرب، وربما قبلها، على ابتداع الإوالات التي تؤمن لهم ضبط هذه الجماعات وانضواءها تحت شعاراتهم. ومعلوم ان الاجهزة الأمنية والميليشيات (سواء كانت بالأصالة أو بالنيابة) على رأس تلك الإوالات، وان إحياء الفكر الديني العقائدي نبراس هذه الشعارات. وقد تستمر دولة من هذا الطراز على توازن سياسي معين (وليس هذا ما يعنينا) لكن المردود الثقافي لهذا الاستمرار ينعكس بالدرجة الأولى تعزيزاً لثقافة الجماعات والطوائف بأشكالها المعلومة التي لا تتخطى حدود الفولكلور وما يسمى بالثقافة الشعبية، وهي حدود تظل ضمن نطاق الفكر الديني ـ العقائدي. أما اهتمام مثل هذه الدولة بالثقافة الحديثة، أو على الأقل بما يسمى الثقافة الوطنية (أي التي تعود بالنفع على المجتمع كمجتمع لا بوصفه تجمعاً لجماعات وطوائف) فلك ان تقيسه، مثلاً، بمدى اهتمامها بإحدى

عواصم التنوير في أوروبا وأميركا لا تنور إلا على عواصم من طرازها

(*) مفكر واستاذ في الجامعة اللبنانية.



المؤسسات الوطنية الرئيسية المسماة بالجامعة اللبنانية. فهذه المؤسسة الثقافية تشكل في بؤسها مثلاً بليغاً على ما نحن فيه. . .

أما الاقتصاد الذي يفترض فيه وحده ان يكون «من» المجتمع و«فيه»، عبر المدينة وتجارتها فهو يكاد يكون بأكمله «في» المجتمع دون ان يكون «منه» في شيء. وهذه طامّة كبرى.

□ الفكر الديني ـ العقائدي قد يعتبر المدينة الفلانية عاصمة من عواصم التنوير، بينما يجد الفكر المدني الحديث تنويراً له في عاصمة أخرى. والاسلام الاصولي يعتبر طهران أو قم أو الرياض (ولِمَ لا؟) على رأس عواصم التنوير في العالم. بينما قد يجد الفكر العقائدي البحت عاصمة تنويره في موسكو أو غيرها. هذا إذا ضربنا صفحاً عن ان بعض التيارات «الفكرية» في بيروت قد تجد تنويرها في عواصم أخرى لسنا في صدد تقييم طبيعة أنوارها.

فإذا سلمنا جدلاً بوجود عواصم للتنوير في أوروبا واميركا، فإن هذه العواصم لا تنوّر إلّا على عواصم من طرازها. كأن تنتج باريس فكراً تنويرياً معيناً فتتنوّر به برلين أو طوكيو إذ تنقلانه إلى الالمانية أو اليابانية. أو تنتج الولايات المتحدة فكراً متقدماً فيستفيد منه الطليان أو الاسبان بأن ينقلوه إلى لغتهم. أو يكتشف الالمان أو اليابانيون اكتشافاً مهماً فتعمد الـ «سي. آي. إي» أو الـ «كا. جي. بي.» أو الموساد إلى سرقته للتنوّر به.

لكنني استبعد جداً ان يكون الأحباش أو الصوماليون أو السودانيون، مثلاً، قادرين على إقامة صلة فكرية ذات مردود معقول على مجتمعاتهم وعلى ثقافتهم مع عواصم التنوير.

بناء عليه، فإن صلة بيروت بعواصم التنوير من الناحية الفكرية انما تتوقف بالدرجة الأولى على ما تنقله إلى لغة أهلها من فكر تلك العواصم. وهو فكر مكتوب بلغات شعوبها. وهذه مسألة إذا أنت طرحتها في إطارها العام طرحت معها مسألة التواصل الثقافي، وإذا طرحتها في اطارها الخاص كان لك ان تبحث في قضية الترجمة. كما ان الصلة المذكورة تتوقف من جهة أخرى على وجود قراء يحسنون قراءة فكر العواصم بلغته، ناهيك بوجود قراء يحسنون القراءة بالعربية نفسها أصلاً ويمارسونها. إن مدينة كبيروت، تعتبر مركزاً رئيسياً من مراكز النشر في البلدان العربية بعد ان صار فيها أكثر من مئتي دار للنشر تتمتع بهامش عريض من الحرية. ومع ذلك فأنت تعلم ان أعظم كتاب من الكتب التي تترجمها هذه الدور عن اللغات التنويرية لا يتخطى من حيث عدد نسخه عشرة آلاف نسخة. عشرة آلاف تتوجه إلى منطقة تضم حوالي الـ ٢٥٠ مليوناً من قراء العربية، مما يعني نسخة لكل خمسة وعشرين ألفاً. وهي نسبة لا توحي بالتفاؤل كما ترى (في فرنسا مثلاً النسبة واحد للألف). صحيح ان جمهور القراء في بيروت ينبغي ان يكون (نسبياً) أوسع مما هو عليه في المدن العربية الأخرى (نظراً لتدني نسبة الأمية فيها). لكن هذه الميزة تجد ما يعطّلها في ان هذه المدينة لم تعد اليوم سوقاً للكتاب الذي تنتجه (نظراً لتدني القيمة الشرائية فيها، فضلاً عن تدني القيم اجمالاً). هذا كله من الناحية الكمية. أما من حيث نوعية الكتاب المنقول عن لغات «عواصم التنوير» فأمر ينقمط له القلب. لكنه، بمعزل عن شؤون القلب وشجونه، يشكل خطباً جللاً وداهية خنفقيق إذا نظرنا إليه من زاوية العقل. أنظر إلى هذا الناشر الكريم الذي يترجم رواية «تنويرية» من أكثر من اربعماية صفحة، فيعطي للمترجم ثمانين سنتاً على الصفحة، ومهلة زمنية لا تتجاوز الشهر! والأنكى من ذلك انه يجد أكثر من مترجم يتبرع للاضطلاع بهذه المهمة الشريفة. حاول ان تقرأ الرواية المذكورة، ودعنا نتحدث ذات يوم عن شعورك وعواطفك تجاه مؤلفها وتجاه أنواره التي سطعت عليك من خلال قلم المترجم. إن الكتاب المترجم في بيروت اليوم يشكل أكبر خطر على سلامة الذهن. وأبلغ ما في خطره هو ذلك الأثر الإحباطي الذي يتركه في أوساط تلك الشريحة التي ما زالت تحدوها رغبة ما بالمعرفة، فلا تجد إذ تقرأ كتاباً مترجماً إلّا طعم الخيبة والغموض والالتباس، فتطرح الكتاب جانباً وتتخلى عن تلبية تلك الرغبة ما دامت مصحوبة بكل هذا التنغيص.

هذا لا يعني إذن غياب الصلة بين بيروت اليوم وعواصم الفكر في العالم. لكن العبرة هي في طبيعة هذه الصلة المشوَّهة والمشوِّهة على السواء.

□ بيروت اليوم ما زالت منتجة للكتاب (والصحف والمجلات الخ. .). لكن معظم هذا الانتاج ينصب على منوعات الفكر الديني ـ العقائدي، وقلما تجد كتاباً يُعتمد عليه في بلورة الذهن النقدي. مقابل الكتاب «التنويري»، الذي تتحدث عنه تُطبع عشرات الأضعاف من الكتب التي لا علاقة لها بالتنوير. والناس يشترون الكتب. لكن الكتاب المترجم كالبطيخة. سلعة لا تستطيع معرفة جودتها إلّا بعد ان تدفع ثمنها وتذوقها. وقد يكون هناك «بطيخ عالسكين» الأمر الذي يُستصعب تطبيقه على الكتاب. لذا يستمر صاحب دار النشر بالنشر والتوزيع والمبيع رغم رداءة السلعة. والقراءة يُسأل فيها قبل كل شيء عن مدى بلورتها للذهن النقدي، ناهيك بإقبال القارىء على ما يقرأ بذهن نقدي بالأصل. وإذا كان الكتاب الديني ـ العقائدي لا يبلور ذهناً نقدياً بل ذهناً امتثالياً، وكأن الكتاب التنويري المترجم لا يبلور إلّا ذهناً مطلسماً يتغالب مع النص العربي دون ان يخرج منه، في معظم الأحيان، بعبرة تُعتبر. فإن لك عندئذ ان تقول ان صلة بيروت بعواصم التنوير في العالم قد تصل إلى أي رقم شئت شرط ان تضع هذا الرقم بعد صفر وفاصلة.

□ نعلم أن في بيروت عشرات المجلات ودور النشر التي لا شاغل لها إلّا السجال الديني العقائدي. وهي تستمد مقوّماتها وزخمها من عشرات الملايين التي تدفع بالدولار الأميركي نقداً. وهي تشغّل في أوساطها مثقفين ملتزمين بأفكارهم ومعتقداتهم، إما صدقاً وإما تمثيلاً. لكنهم جميعاً يعملون على إعادة انتاج الفكر الديني العقائدي بأشكال شتى تتراوح بين الهشاشة والإدقاع حيناً، وبين التأثير والتأثر الشديد حيناً آخر. وكل هذا «قابل للتصدير»، بل هو يُصدر بالفعل امام عينيك ويصل إلى قراء كثيرين بصرف النظر عن طبيعة قراءتهم ومدى تأثرهم بما يقرأون. فهذا بحث آخر. كما ان كل هذا ليس عن عبث، ولا هو يجري بحركة ذاتية. بل انه عاقبة من عواقب الحرب

وصلوا الى القمر وعجزوا عن صنع بنطلون الجينز

تصويب

صدر خطأ في العدد ٤٢ كانون الأول/ديسمبر من «الناقد» في ملف اتحادات الكتاب حيث نشر مقال قاسم حداد تحت اسم وعنوان مقال فوزية السندي ومقال فوزية السندي تحت اسم وعنوان مقال قاسم حداد.

الأهلية من جهة، كما انه نتيجة لتصميم بعض العواصم (التنويرية، ولكن بأنوار من نوع آخر، رغم انها قد تكون لديك ظلمات) على تغذية مشروعات ثقافية وفكرية بعينها. والعواصم المذكورة لا تقتصر، كما قد يتبادر إلى الذهن للوهلة الأولى، على تلك التي تدين حكوماتها بالأصولية الـدينية على اختلاف منوعاتها. بل انها تتعدى ذلك إلى عواصم قد لا تخطر لك على بال. إقرأ مثلاً كتاب «رؤوس أموال الاسـلام» الـذي صدر العـام المـاضي عن المركز الوطني للأبحاث العلمية في باريس، أو كتاب «البنوك الاسلامية» الذي صدر قبله بعام عن دار رامسي في باريس أيضـاً، ثم قارن معـطياتها بما تعلم عن «أخبـار» بنـك الاعتماد الذي شغل بعض الناس في المدة الأخيرة، فتكوّن فكرة لا فقط عن بعض الأوجه التي تُصرف الأموال في سبيلها، بل عن الجهـات و«العـواصم» التي تشجع هذا الصرف كما كانت تشجّع غيره.

أمـا «البذور الفكرية» التي «فكرك فيها» فالحديث عنها ممكن هي الأخرى. وأنت تقرأ في الصحف نماذج عن سجالاتها. لكنني لا أرى ما اذا كانت قابلة للتصدير. فالسلعة التي من هذا الطراز ينبغي ان تثبت منافستها للسلع المحلية أولاً قبل التفكير في تصديرها.

□ غلبة الفكر الديني العقائدي، وتغلغل الدولة والأجهزة في أجزاء المجتمـع، والتبعية السياسية والاقتصادية شبه الكاملة، أمور يتولّد عنها نمط من العلاقات وطائفة من القيم تسفر عن حالة فكرية لا يُجسد أصحابها عليها. والواقع ان عمليات التفكير لا تستمد وجودها وإوالات اشتغالها من ذاتها إلّا ما ندر. فأشكالها ومضامينها ومصادرها مستمدة في الأغلب من عدد من العوامل المجتمعية ومحكومة بها. غير ان الصعوبة في الأمر هي في معرفة ذلك الطابع المخصوص الذي تسفـر عنـه علاقة العوامل المذكورة واعتلاق بعضها ببعض. فغلبة الفكر الديني بحد ذاتها إذا هي اقترنت بنهوض أو ازدهار اقتصادي لا تسفر من حيث تأثيرها على عمليات التفكير عن النتائج نفسها التي تسفر عنها إذا هي اقترنت بتبعية اقتصادية شبه كاملة. وقد يتراخى تغلغل الدولة والأجهزة في ثنايا المجتمع فينتج عن هذا التراخي نمو وازدهار في الفكر النقدي والابداعي رغم بؤس الاقتصاد وتبعيته. . كل المسألة هي في معرفة طبيعة التركيبة التي تنشأ عن اعتلاق منوعات معينـة من عوامـل تنتمي إلى أنصبة مجتمعية مختلفة كالدين والدولة والاقتصاد. . . ويبدو ان افقر التركيبات الممكنة من حيث مردودها الثقافي هي تلك التي تقوم على اعتلاق بين عوامل من النوع الذي ذكـرتـه أعلاه. لقد نجمت هذه التركيبة عن تغيرات سريعة وحادة أحدثتها الحرب الأهلية في المؤسسات المجتمعية التي كانت في ما مضى تضمن للمفكـرين في مجتمعنا رؤية معينة لشؤون مجتمعهم وشؤون الدنيا. ويبدو ان هذه التغيرات أفضت إلى طرح تساؤلات شتى حول وقائع وأمور كانت تعتبر قبل ذلك من قبيل المفروغ منه أو المسلّم به إلى حد بعيد. مما جعل المدينة تحفل بأشكال فكرية متضاربة ومتناقضة لا تستنـد إلى معيار مجتمعي مقبول؛ ولا إلى مرجعية يتوفر لها الحد المعقول من الاجماع حولها.

□ وافتقـاد المعيار والمرجعية يؤدي بالطبع لا إلى اختلاف القيم وحسب، بل إلى ما يسميه بعض البـاحثـين الاجتماعيين بالبلبلة الفكرية. لذا لا يعود الأمر مدعاة للدهشة الكبيرة إذ يجد المرء في مثل هذه الحال ان بعض المفكرين قد تخلوا عن قيم معلومة حكمت مسار

الانظمة العربية غطت بصفة التقدمية والثورية على جميع العاهات التي ترعاها

تفكيرهم وانتقلوا إلى تبني قيم نقيضة تماماً. وان مفكرين آخرين اخذوا يلومون أنفسهم على «حمل السلّم بالعرض» وراحوا يتداركون ما ضاع من هذا العمر، على حد قولهم، إذ تمسّكوا بقيم لا تغني ولا تسمن، بل أخذوا يلومون أنفسهم على هذا التقصير في حق أنفسهم وفي حق عيالهم وأطفالهم. . . كما لا يعود من المدهش ان يرى المرء مثقفين من طراز جديد يخوضون السوق الثقافية وفي رأيهم ان لا قيم إلّا ما يرونه سائـداً فيها فيتعاملون معها بوصفها القيم الوحيدة المعقولة وكل ما عداها طوباويات وقلّة عقل. صحيح انك تجد في هذا الخضم كله افراداً قلائل ممن يسيرون بعكس التيار أو يتشبثون بقيم معينة حتى لا تجرفهم أمـواجـه المتـلاطمـة، فهؤلاء لا يخضعـون لوطـأة العـوامل المجتمعية السائدة، لكن شأنهم كشأن الدولاب الذي ما زال يدور بعد ان توقف المحرك الذي كان يزوّده بالحركة. وصحيح من ناحية أخـرى ان العاقل لا يستطيع الدفاع بالمطلق عن قيم بذاتها يضفي عليها طابع السرمدية في وجه قيم أخرى مستجدة، ناهيك بأن العقل التعليلي قد يصـل إلى درجـة من التكـالب (وأنا أعبر هنا عما يعنيه الفـرنسيون بـ «سينيسم») تجعله يذهب إلى حد القـول بأن الأزهار البـلاستيكية قد تصبح هي القاعدة في تزيين البيوت والمكاتب، لا الأزهـار الـطبيعية، إذا كانت أغلبية المجتمـع قد اعتمـدتها كقيمة تزيينية، رغم ادعاء فلان او علان بأن ذلك امارة من امارات انعدام الذوق. . . والشم. أو قد تذهب العقلية المذكورة إلى حد القول بأن اللبنـة المكمـزلـة التي تصنعهـا ربـة البيت (أو ربه) وتكبسها بزيت الزيتون، لا ينبغي ان تظل قيمة تستحق التمسك بها، ما دام بوسع المرء ان يشتري من أي سوق أنواعاً من اللبنة المصنّعة، رغم ادعاء فلان أو غيره بأن ذلك مدعاة إلى الحكم بأن أكثرية المجتمع لم تعد تعرف طعم فمها، أو لم تعد تهتم كثيراً بهذا الطعم. فهذه كلها أمور ينبغي ان يراعي العاقل فيها نسبية القيم. وكذلك الثقافة وعمليات التفكير. فأنت لا تعود تعجب من أمرهم إذا رأيت علمانياً من عتاتهم يصبح بين ليلة وضحاها دينياً أصولياً، أو مناضلة يسارية صنديدة فإذا بها تلبس شادوراً (لا تلبث بعـد سنـوات قلائـل ان تخلعه على كل حال)، أو ترى مثقفاً محترماً يسطو على مقال لأخيه المثقف كان قد كتبه ونشره منذ سنوات، فينتحله لنفسه بحرفيته ويذيله بتوقيعه. أو ترى استاذاً عليه العين يزعم انه ترجم هذا الكتاب عن لغة يعلم الجميع انه لا يكاد يفقه منها شيئاً يذكر، أو مفكّراً طبقت شهرته أفقين على الأقل من الآفاق، يؤلف كتاباً عن مفكّر شهير آخر، فإذا به يزوّر ما قاله المفكر المذكور دون ان يجد حسيباً أو رقيباً. . . فهذه كلها أيضاً أمور ينبغي ان يراعى في النظر إليها نمط العلاقات التي فرضتها تركيبة مجتمعية بعينها. ولا شك في ان الخنوع والخوف والارهاب والكذب والغش والربح السريع وانعدام الثقة (بالنفس وبالآخرين) والاعتقاد بأن النتاج (وان يكن ثقافياً) لا يستوجب جهداً وتأنياً حتى يباع في السوق، كلها قيم ازدهرت واينعت بفضل الحرب الأهلية. ولا شك في انها ذات تأثير كبير على عمليات التفكير. خاصة عندما يرسخ في أذهان المفكرين، إما بسبب الحاجة الملحة وإما عن طريق الاقتناع، ان الفكر سلعة خاضعة لقوانين التجارة والسوق. وخاصة أيضاً عندما تفلح الأجهزة في كم أفواههم وإماتة ملكة النقد لديهم، وبث الخشية في نفوسهم وزعزعة ثقتهم بمن حولهم. وخاصة عندما تفلح العقيدة

باقناعهم بأن لا قيمة للفكر ما لم يكن إلهياً أو في خدمة السلطان، زعيماً كان أو متزعماً.

□ التحولات العالمية تتخذ أهمية قصوى في نظري لا فقط بالنسبة لانعكاسات ما يجري في الاتحاد السوفياتي على العالم بشكل عام، بل بالنسبة لتحسين فهمنا لما نحن فيه اليوم في عدد من البلدان العربية.

وأرى ان هذه التحولات الكبرى نتيجة مؤجلة لطبيعة العلاقات المجتمعية والأفكار التي تكرست منذ قيام الثورة البلشفية، والتي لم يطرأ عليها تعديل يذكر حتى عام ١٩٨٥، علماً بأن هذا التعديل أخذ يتجذّر مع الانقلاب الذي فشل منذ أشهر. كان البلاشفة عنصراً فعالاً في ثورة تشرين الأول (اكتوبر). لكنهم منذ السنوات الأولى من عمر تلك الثورة عمدوا إلى مصادرتها وإفراغها من زخمها، ونجحوا في ذلك. كان لينين قد بدأ بمنع حرية الأحزاب الأخرى، ثم أعقب ذلك بمنع الأجنحة في حزبه بالذات، ثم أدت به الممارسة نفسها إلى قمع الحركات العمالية نفسها بأن قضى بقوة السلاح على التمرد العمالي في غرونشتات. كل ذلك في ظرف عامين أو ثلاثة. بين ١٩١٧ و١٩٢٠، كان الحزب البلشفي قد تمكن من السلطة وتجذّر فيها بحيث كان من اللازم ان تحصل ثورة عمالية جديدة لإزاحته عنها، الأمر الذي لم يفلح فيه عصيان عمالي كالذي جرى في غرونشتات عام ١٩٢١.
منذ ذلك الحين كان الحزب قد انتحل وحده حق الحلول محل الطبقة التي يمثلها، وأخذت الايديولوجيا البلشفية تصطنع التبريرات النظرية لهذا الانتحال الذي يدور حول مقولات للينين وتروتسكي مفادها: ان العامل لا يحق له ان يعترض على الحكم السوفياتي، وانه تابع للدولة وخاضع لها من جميع الأوجه بحكم كونها دولته هو. دولته دون ان يكون له حق في ادارة مؤسساتها الرئيسية التي هي المصانع. فقد قرر الحزب في مؤتمره العاشر (١٩٢١) وخاصة بعد نقاش «المسألة النقابية» التي مهدت لهذا المؤتمر، ان تسيير شؤون الانتاج ينبغي ان يوكل لأفراد اختصاصيين، بصرف النظر عن كونهم بورجوازيين أو عمالاً، فلا تؤخذ بالدرجة الأولى بعين الاعتبار إلاّ مؤهلاتهم وكفاءاتهم من حيث ادارة المصانع، (وذلك تحت اشراف الحزب بالطبع). أما جموع العمال أنفسهم أو لجنة مصنعهم فلا شأن لهم بتسيير الانتاج ولا بإدارته، بل يقتصر دورهم، في حيثيات المؤتمر المذكور، على «الدفاع» عن حقوقهم في وجه «الدولة» عامة ووجه «مديري الانتاج» خاصة. (والجدير بالذكر ان «مديري الانتاج» هؤلاء، فضلاً عن «الدولة» التي سرعان ما تحولت إلى دولتهم هم عوضاً عن ان تكون دولة العمال، هم الذين قاموا بالانقلاب الفاشل منذ أشهر).

□ إن ما جرى في ذلك المنعطف الرئيسي الحاسم عام ١٩٢١ من إيلاء لتسيير الانتاج إلى مديرين أفراد لا يشترط فيهم سوى كفاءاتهم ومقدراتهم على ادارة المصانع، هو بيت القصيد وصلبه في كل ما أعقبه حتى يومنا هذا. إذ انه ينمّ بالفعل عن صلب اللينينية الماركسية من حيث نظراتها إلى نظامها المجتمعي الجديد الذي بنته وسمته اشتراكية، بصرف النظر عما إذا كانت هناك اشتراكية اخرى غير هذه التي بُنيت بالفعل. لقد كان البلاشفة ماركسيين. بل انهم على الأصح كانوا قد اختاروا شقاً بعينه من شقين متضاربين في صلب الماركسية نفسها. الشق الأول هو الذي دافعت عنه «المعارضة العمالية» في ذلك الحين (وباءت بالفشل) والذي كان يشدّد على قناعة مفادها ان الثورة الاشتراكية تستهل حقبة جديدة بالفعل من تاريخ البشرية، لا تتأثر تأثراً يذكر بقيم الحقبة الرأسمالية السابقة عليها، بل تشرع ببناء يعيد تركيب المجتمع بأسره وفقاً لبرنامج سياسي تقرر فيه جموع العاملين طبيعة الانتاج المجتمعي وكيفية اشتغال إوالاته. أما الشق الثاني الذي كتبت له الغلبة بفعل آراء لينين فهو الشق الذي هيمن منذ ذلك الحين على كل النشاطات الاشتراكية، ومفاده ان على روسيا ان تتتلمذ على مدرسة البلدان الرأسمالية المتقدمة، وان تنمية الانتاج وانتاجية العمل أمر لا يخضع لألف اجتهاد واجتهاد بل ان التغلب على التأخر والفوضى لا يتوقف إلاّ على الإحاطة بأصول العقلنة الرأسمالية، واتقان طرائق الادارة والتسيير الرأسماليين والأخذ بحوافز العمل الرأسمالية الخ.. كل ما في الأمر، بالنسبة للمصانع، هو استبدال مديريها البرجوازيين الذين فروا أو ماتوا، بعمال يتوخى منهم كما ذكرنا حسن استعداداتهم وكفاءاتهم من حيث ادارة الانتاج في المصانع حسب الأصول والطرائق والحوافز الرأسمالية المذكورة، وكل ما في الأمر، من حيث توزيع الانتاج، استثمار ما ينجم عن ذلك في سبيل بناء الاشتراكية التي عليها ان تحقق هدفاً معلوماً هو «ادراك الرأسمالية وتجاوزها».

وأصل هذه العلّة ـ التي تبين عضالها ـ ان القادة البلاشفة كانوا على اقتناع راسخ بأن الرأسمالية هي «السستام» الانتاجي الذي لم يكونوا يرون ما يضارعه من حيث الفعالية والعقلانية.

وان صلب هذا الانتاج وعموده الفقري هو التصنيع. وهذا اقتناع كان يشكل في الواقع صلب ماركسيتهم. فقد كان ماركس بالنسبة إليهم، قبل كل شيء، ماركس الاقتصاد والانتاج. كان همّهم الرئيسي هو النهوض بالاقتصاد، لا تغيير علاقات العمل (ناهيك بالنظر في شؤون العمل نفسه). وكانت فلسفتهم السياسية تدور حول تنمية القوى الانتاجية قبل كل شيء. وهنا كانوا أيضاً أمناء على ذلك الشق الذي طغى على كتابات ماركس المتأخرة، حيث كان يرى ان تنمية القوى الانتاجية هي الغاية المثلى التي لا ينبغي توفير جهد لتحقيقها. لكن ذلك يقتضي وجود بشر (عمال) يعملون وينتجون ويكدحون. .

□ والحال ان ماركس كان يرى من ناحية أخرى ان الانسان «حيوان كسول»، حسب تعبيره، وهو قد جاء بالفعل على مسألة الكسل هذه ورسوخها في السليقة البشرية في أكثر من موضع من كتاباته، ولم يكن علاجه لها يسفر عن وصفة ناجعة. أما العلاج البلشفي لهذه الآفة المتضاربة مع تنمية قوى الانتاج فقد تلخص في «العمل الاجباري» وفي مقولة «من لا يعمل لا يأكل». وقد لا يرى المرء هنا مجالاً للخوض في هذه المسألة الفلسفية العويصة. لكن السؤال الأساسي فيها يظل واحداً: إذا كان لا بد للجميع ان يساهموا في هذا العمل فمن الذي يقرر لمن ما الذي ينبغي ان يعمله، وكيف؟ من الذي يفرض ضوابط العمل ومعاييره؟ من الذي يراقب العمل الاضطراري ويشرف عليه؟ هل هم جماعات العاملين أنفسهم (كما يُفهم من طروحات المعارضة العمالية) أم هي فئة مجتمعية مخصوصة تنصّب نفسها مشرفاً على عمل الآخرين (كما قرر البلاشفة ونفّذوا)؟ غير ان انبراء فئة مجتمعية إلى انتحال حق الاشراف على عمل الآخرين هو عينه نقطة الانطلاق (والختام) في دورة الاستغلال. هذا ما كان البلاشفة قد أقرّوه منذ أيام وصولهم الأولى إلى السلطة، ثم عملوا جاهدين على فرضه (بالعنف والقتل مع ستالين) وتكريسه.

بيروت لم تعد سوقاً للكتاب الذي تنتجه

بيروت ١٩٩٢:
بين فنادق الثقافة وخنادقها

مناضلة يسارية صنديدة تصبح بين ليلة وضحاها اصولية وترتدي الشادور

□ تنمية القوى الانتاجية لادراك الرأسمالية وتجاوزها (وكأنما هذا مبدأ أزلي، وبصرف النظر عن التغيير في علاقات البشر). مكافحة الكسل باجبار العمال على العمل (بصرف النظر عن رأيهم في تدبير شؤون عملهم) الاقتناع بأن التصنيع هو الشكل الانتاجي الأفعل والانجع (بصرف النظر عن احتمالات أخرى قد تكون في صلب الاشتراكية). هذه هي الأفكار الراشدة التي جعلت «مديري الانتاج» يتحولون عبر كل هذه السنين إلى هذه البيروقراطية التي استوعبت قسماً من الجيش والحزب والادارة والمخابرات، والتي كانت تغذي وتغتذي من هذا الاخطبوط الهائل الذي يسمى «المجمّع الصناعي - العسكري».

كان البلاشفة والحزب الشيوعي السوفياتي يتوخون تحقيق غايات رأسمالية دون ان يتقنوا شروطها. يريدون «ادراك الولايات المتحدة وتجاوزها»، لكن ذلك كان يعني في نظرهم الصعيد الصناعي العسكري أولاً وقبل كل شيء، وكل ما عداه ينبغي ان يكون ملحقاً به. أدركوها على هذا الصعيد، وربما تجاوزوها حتى أوائل السبعينات. لكنهم ما لبثوا ان أخذوا يكشفون ان ادراكها كان فخاً خطيراً. اكتشفوا ان ذلك أدى إلى اهمال زراعة قمحهم وحبوبهم. وإلى التهاون بكل القطاع المدني على حساب القطاع العسكري. وانهم وصلوا إلى القمر لكنهم عجزوا عن صنع بنطلون الجينز الذي غزاهم في عقر دارهم وكان غزوه مكلفاً... ثم أخذوا يحتاجون، فضلاً عن قمح كندا والولايات المتحدة (الذي بدأوا يستوردونه منذ بداية السبعينات) إلى تكنولوجيا وستنكهاوس لاستخراج نفطهم. كانت تلك، منذ ذلك الحين، بداية التخبّط.

□ ان تفوقهم التكنولوجي العسكري ما لبث ان وضع على المحك، فتبين انه ليس تفوقاً يذكر. وبالمناسبة فقد كانت بلداننا العربية هي المجال الذي اختبرت فيه مسألة التفوق هذه، بعد اشارة الخطر التي ظهرت منذ بداية السبعينات: مرة في سهل البقاع حيث جرت معركة الصواريخ الشهيرة التي دمر فيها الاسرائيليون قواعد الصواريخ السوفياتية واسقطوا ثمانين طائرة سوفياتية الصنع في غضون ساعات، علماً بأن الصواريخ المذكورة إنما كانت قد وضعت هناك بالضبط ضد هذه الطائرات التي دمرتها. كان ذلك أول امارات التخلف عن الركب التكنولوجي الرأسمالي. ثم مرة ثانية في خليج سرت، حين ظلت الطائرات الاميركية تستفزّ قاعدة الصواريخ السوفياتية هناك (بعد ان زعم السوفيات انهم طوّروا جهازاً مضاداً لجهاز الطائرات الأميركية الذي كان وراء فشل صواريخهم المضادة) طيلة اسبوعين، إلى ان حزم أولو الأمر أمرهم فأطلقوا باتجاه الطائرات الأميركية صواريخهم، فسقطت في البحر دون الطائرات. ثم كانت الثالثة في معركة الخليج الأخيرة.

لقد سقط مشروع «ادراك الرأسمالية وتجاوزها». سقط على جميع الأصعدة بما فيها الصعيد العسكري. لذا لم يعد ثمة مبرر لهذا الاخطبوط الذي كان يمتص طاقات المجتمع باسم ذلك المشروع. فقد كان المركب الصناعي العسكري يستأثر (على حد قول لفوف، أحد اقتصاديي أكاديمية العلوم في موسكو) بـ ٤٣٪ من النتاج الوطني الخام، ويمتص ٨٠٪ من الجهد المبذول على الأبحاث والتنمية، بينما يتعيش عليه بين ٤ و٩ ملايين نسمة. أما رأس هذا الاخطبوط فكان السيد طيزياكوف رئيس «رابطة رؤساء منشآت الدولة» وهو الذي كان من بين الانقلابيين الثمانية رأسهم المدبر، علماً بأن تدبيره لم يمكّنه من النجاح في ألف باء الانقلابات العسكرية التي هي الاستيلاء على مباني وسائل الاعلام... لكن هذا حديث آخر.

□ إن ما حصل في الاتحاد السوفياتي من «تحولات كبرى» أمر بليغ حافل بالعبر. لكن أبلغ ما فيه، هو ما يتعلق بانعكاساته الماضية - الراهنة على بعض بلداننا العربية قبل هذه التحولات وأثناءها. وأنا لا أعني هنا تلك النواحي الايديولوجية. فهذه حسابها أهون من غيره. وانما أعني ذلك الاستغلال الذكي للتجربة السوفياتية من قبل بعض الأنظمة العربية طيلة ما يناهز ربع القرن الأخير.

لقد كانت تجربة الاتحاد السوفياتي تجربة غنية على مرارتها. تعلمت منها شعوب الاتحاد المذكور دروساً لا يعلم أحد حتى الآن في أي اتجاه سوف تستثمرها ولا كيف. لكن هذه التجربة كانت قد استغلت من قبل بعض الأنظمة العربية على أفضل ما يكون الاستغلال بمعناه الفعلي والسافر. وراء يافطة «الاشتراكية» دأبت بعض الأنظمة على نسخ وتطبيق ما كانت أجهزتها وحدها مختصة بمعرفة أصوله وتفاصيله عن كثب. وكانت اليافطة المذكورة، ولا تزال، تضفي طابع الشرعية، بل التقدمية والثورية، على جميع العاهات والآفات المجتمعية التي ترعاها أنظمة الحكم وتجد لها تبريراً دائماً. أليست هي نفسها تلك الممارسات المرعبة في عقر دار الاشتراكية وفي أعظم بلد اشتراكي! الرشوة والفساد والسوق السوداء وازدواجية السوق وسرقة الانتاج واخفاء السلع وبيعها سراً بالسعر الباهظ وتخصيص المدلّلين بالامتيازات من كل نوع. واقتطاع قسم كبير من الناتج المجتمعي العام لحساب الجيش والادارة والبيروقراطية... كلها منوعات كانت ولا تزال تجد تبريرها باعتبارها من المقتضيات الضرورية التي يتطلبها بناء الاشتراكية «الفعلية». في مثل هذه الحال كان يُسقط في يد معظم المفكرين الذين تحصّل لديهم بفعل اطلاعهم وتجاربهم قسط معين من الفكر النقدي. فصار مشروع انتقادهم واعتراضهم على ممارسات بلدانهم يصطدم باستشراء هذه الممارسات نفسها في صلب التجربة - الأصل ويستلزم فهم نقد تلك التجربة والاعتراض عليها، الأمر الذي كان يعرّض كل قناعاتهم للشك وإعادة النظر ويتهدّدهم بالفراغ الفكري الذي ينبغي تسميته في هذه الحال باسمه: عقائدي وحسب.

□ لقد دفعت شعوب الاتحاد السوفياتي ثمن تجربتها عدّاً ونقداً من ضياع عقود من تاريخها، إذ قبلت، عبر مجازفة لم يعرف لها التاريخ مثيلاً، بأن تقضي على نواتج المجمّع الصناعي - العسكري الذي جيّرت كل طاقاتها لتنميته. في حين ان شعوب البلدان العربية التي نخرتها تلك العاهات طيلة العقود الماضية، مازالت تداوي الداء بالداء ولا تكاد تعي من أمر فتكه شيئاً يذكر. وبينما اطلقت الغلاسنوست أصواتاً وحناجر وأفكاراً كانت في ما مضى مكمّمة ومخنوقة ومقموعة، لاتزال دار عثمان عندنا باقية على حالها، ومازالت الوجوه المستعارة، التي سلخت من جلد حرباء كريه، على حد قول شاعرنا، تتستّر على الأوجه السعيدة. ولربما كان لاصحابها ان يستعيروا قول الشاعر نفسه فيرددون حاسرين: نحن لم نلبس ولم نخلع وجوهاً. نحن في بيروت مأساة ولدنا، بوجوه وعقول مستعارة. تولد الفكرة في السوق بغيّاً، ثم تقضي العمر في لفق البكارة □

بيروت انتهت خرافتها وتقاعد أبطالها

■ انتهت الخرافة وتقاعد أبطالها. المدينة الغامضة لم تعد كذلك. وبيروت تلملم بقاياها، وترتق شرايينها. وها هو مشروع الحداثة، ذاك الذي فشل في صياغة مدينته، يرتحل متشرداً، مرجوماً بحجارة الكثيرين ممن يدرون ما يفعلون وممن لا يدرون. وها هو الشكل الذي اتخذته «حوارات» و«أسئلة» «الحداثة» و«الأصالة» يظهر بأشد مظاهر العنف قوة وتدميراً.

وها هي مدينة «الخطايا» اللامتناهية تشهد فراغها - وربما تطهرها - من الصورة ومن العبارة. انه موتها أو نسيانها الذي يتجدد. مقبرة للأفكار، وحاضنة لها في آن معاً. خصوبة الكلام وندرته.

مدينة الخسارة والربح. التجربة المُقلقة التي غالباً ما أخذت عنوة نحو ادعاءات لم تطل سوى الخسارة والهباء معاً، أو ربما بعض صور في اليوم الحسرة والخيبة... مفارقتها الأشد التباساً أنها احتملت موتها أكثر من حياتها. لكن أوليس الموت بهذا المعنى استقامة للحياة نفسها؟ أوليس معناها يكمن في حركة المتغير أو القابل للاضمحلال ساعة تشاء؟

وهذا الشغف بأسطرة الفكرة واقامة جمهوريتها فيها، والذي كان القلق الأقوى لها، هو بالضبط مصدر ذاك العنف التعبيري الى حد العبثية في مكان حائر بين بحر مفتوح غرباً بألف احتمال، ومسافة مغلقة شرقاً بمئة يقين ويقين.

والمدينة التي تجيد تفصيل التفاصيل وتدبير العناوين، هي نفسها قاتلتها ومغتالتها. انها المدينة - الحالة حيث حركتها، ليست أبداً أفقية رتيبة، أو عامودية عقيمة، بل اهتزازات عميقة ومخربة بقوة السؤال والسؤال المختلف فحسب.

وبارادتها، موتها، الذي كان يُراد منه مراسم دفن وصمت شبيه بساحة البرج العثمانية، هو حيويتها الجديدة وذاكرتها ولغتها. وهو بالضبط اغتناؤها الجديد الذي تبتكر عصبيته الجديدة وتديمها. وفي فلتان المعنى وفلتان الفكرة، بل في تمزقاتها معاً كان موتها وتجددها ضرورة في حياة هذا المشرق الدهري الشغوف بتبريراته الغيبية وبنية «العائلة السعيدة». ربما كان موتها هو اليوم النشاط الوحيد. وقد يكون - ولِمَ لا - أكثر الأعمال وهمية. لكن الوهم فيها كذلك له معنى وجودي، يتنافر ويتجاذب كأي خرافة تعيش بعمق وتروي بعمق. كأن الحقائق فيها، المنسية منها والثابتة، تاريخ من الأوهام، وتاريخ يكف عن الوجود، لحظة ابتداع مستقبل أو أمل، كأنما هو نفسه يندمج في معنى الموت وفي مسافة الحياة نفسها.

وهنا، حيث الفسحة الضيقة تتسع لنسيج ثقافي سميك، ولغليان أشد الأنماط الثقافية اضطراباً وفجاجة وغرابة... تتحرك الثقافة على أكثر من احتمال لا لتكون «ساحة» - بحسب الاستعمال السياسي الرديء - بل مكاناً له بعده، ينعدم التوازن فيه راهناً بين بقية كوزموبوليتية واهنة، وعصبيات محلية غير متماسكة أو واضحة.

عمارتها وأبنيتها مرآتها. ان هندستها اليوم الممتدة من «جونية» الى «خلدة» إحدى أكثر الهندسيات فوضى وبشاعة. بشاعة الحداثة والألمنيوم - وجمالها؟ - في آن واحد. ليتأكد انعدام التوازن وانعدام المشروع في مكان هو لجماعات أهلية، مزاجية ومتعددة الأهواء واللهجـات والمصادر الثقافية، اختلطت قسراً وامتنعت حتى في اختلاطها على الذوبان، مما يجعلها تحديداً «جماعات» تستبدل مخطوطاتها الباهتة في الثقافة بنبرات عالية، قامت في الحرب وبعد الحرب، تقلد فيها نص ازدهار لم يكتمل.

واليوم حيث الثقـافي السياسي، في التبـاس اللغـة وتبـادل التماهي، تتمظهر الثقافة بنصوص تنساب فيها أصوليات متعددة المستويات، وفي صلب اللغة الفكرية يبدو أن الكلام لا يعني نفسه ولا يتنكب محموله مباشرة، بل قد يعني شيئاً آخر تماماً وقد يحمل ضديته بالكامل.

والثقافي الذي كان المحرض الفعال نحو الحرب، وهو نفسه الذي انسحب منها، يبدو المحرض الأضعف نحو السلم والمهمش في زمن الصياغة الجديدة للهوية وللمدينة. ويرتد الثقافي في دوائر مغلقة، تتشوش فيها الأسئلة ولا تلتقي، والراهن ينعقد على نزعتين شديدتي الانطواء والمفارقة، نزعة تنحو الى حنين له شكل فلكلوري يتوق الى يوتوبيا مفقودة في صورة بيروت الستينات والسبعينات. ونزعة تدعي تجديد التمثيل، تخالطها أفكار مموهة ومختالة ومبتورة هي صورة تراجعية أخرى تجد تماثلها في نقيضها وفي أصوليات أو تشويهات استهلاكية تدل على ممارسات ساذجة.

انه المثقف الذي يبتز ذاكرة الستينات والسبعينات لتحصيل شرعيته الجديدة، وكأن الغياب عن الوعي أسلوب تعبير وأسلوب حضور في محيط تحكمه نوازع مسلحة لا تتزحزح، يغذيها الاحساس بالعجز عن استيعاب مشهد الحرب ورؤية السلام، عجز يبتكر تبريراته في تصورات سهلة ومريحة، في وقت تبدو فيه التكتلات الثقافية هي التحول الجديد للتكتلات الحزبية التي فشلت في بلورة حضورها إلا عبر الغاء ونفي الآخر.

وفي تكون «أحزمة بؤس» جديدة حول المدينة التي تتوسع باطراد، كما في قيام توازنات جديدة، يتثبت المثقف على احساس بالعطل وبالضيق وبالعزلة، كما لو أن المدينة تمتنع عن الفرد وحضوره الشخصي. وكأن الفوضى تغلب تنظيمها فينشتت النص العام نحو رغبات متنافرة تدعمها تيارات طائفية وريفية جلفة وصماء.

وبيروت تجربة مرّة، محسوسة، وفي شارع الحمراء، أمام المقاهي وصالات العرض ودور السينما والمسرح، لا يني الخراب يبرهن عن وجوده، في كل خطوة. فهل يكون الخراب خصوبة الأسطورة من جديد؟ □

يوسف بزي





بيروت ١٩٩٢: بين فنادق الثقافة وخنادقها

السيد محمد حسن الأمين

□ لا شك أن الصيغة اللبنانية التقليدية القائمة التي تكرست في دستور ١٩٤٣، توحي بأنها تقوم على قاعدتين، هما الموارنة بالدرجة الأولى ويمثلون المسيحيين، والمسلمون ممثلين بالطائفة السنية. اعتقد ان هذه الفكرة التي تم ترسيخها في دستور واعراف وتقاليد إدارية وسياسية، لم تكن على صلة حقيقية بما يجري من تطورات وتنويعات داخل الكتلة البشرية اللبنانية، بما فيها الطائفة الشيعية.

□ إن انفجار الصيغة اللبنانية كان نتيجة عدم تطورها، داخل المجتمع والطوائف اللبنانية، فالتناقض في الصيغة يكمن في ادعائها انها علمانية ولا تستمد قوانينها من أي شريعة دينية، بما هي قوانين وضعية يشرعها مجلس مدني ونيابي منفصل وحقيقتها كصيغة جاهزة ثابتة لا تستطيع أن تتمثل وتعكس التطورات والمتغيرات في عمق الحياة اللبنانية

□ إن الطائفة الشيعية ليست طائفة بالمعنى التقليدي، ويمكنني القول أنها تمثل مجموعة شرائح اجتماعية في المجتمع اللبناني، وكل كلام عن أن الطائفة الشيعية فريق موحد، كلام مبالغ فيه، ثمة شيعة يطمحون لأن يكونوا علمانيين، وآخرون يدعون الى الصيغة اللبنانية والبعض يدعو الى جمهورية اسلامية.

□ ليس للطائفة الشيعية ثقافة محددة. هناك نتاج شيعي. حتى عندما يذهب الشيعة الى الاحزاب العلمانية المتعددة، اعتقد انهم يمثلون شيئاً من التراث الشيعي، من هواجس التغيير والمعارضة، والاندفاع باتجاه احداث وتطورات تؤدي الى انشاء اسس أخرى للحق والعدل.

□ الشيعة ليسوا مع الكيانية اللبنانية المغلقة، ولا مع الانفتاح الكامل مع العالم العربي. فالشيعة إما أن يميلوا الى الكيانية اللبنانية باعتبار انه لا يمكنهم أن يكونوا خارج لبنان، أو يطلع منهم من ينادي بالذوبان في العالم العربي.

□ في الثمانينات تغيرت النظرة الشيعية عما كانت عليه في الخمسينات والستينات والسبعينات، لحصول قفزة غير عادية في «الخطاب» الاسلامي. وهذا من نتائج الثورة الاسلامية في ايران، فبدا أن الثقافة الشيعية اللبنانية وجدت ذاتها في الثورة الايرانية، وانها جزء من كيان اسلامي في المنطقة، مع شعور بالاعتزاز بأن من يرفع راية الاسلام هذه المرة هم الشيعة، وامتلاء هذا التوجه بخطاب توحيدي جهادي، وبدأت تدخل الى الادبيات الشيعية مفاهيم العلاقة مع الغرب، والرأسمالية والمعسكرات.

□ لو بقي الشيعة في لبنان في الأطراف والمناطق لما اتيح لهم التفاعل سريعاً مع الحدث الاسلامي في ايران، وقد كان هناك تطور اجتماعي دفع بهم الى المدينة، وساعدهم ولا شك على خلق شعور وحوافز افضل، حيث يشاركون في صنع الاحداث على المستوى العالمي.

□ إن كلمة تخريب تنطبق على الشيعة، لان الشيعة فعلاً عنصر تخريب تاريخي في البنى الجاهزة. وأنا اتخيل التاريخ الاسلامي بدون الشيعة، تاريخاً ثابتاً. من هنا للشيعة دور تخريبي في الجمود اللبناني، وهذا مستمد من تاريخهم، ودخولهم على المدينة لا شك أحدث خضة حقيقية في التوازنات التي تقوم عليها هذه المدينة. ادخلوا الحياة الى المدينة. والمدينة بدورها ادخلت عدة عناصر غيّرت الشيعة انفسهم.

وبدا النص الشيعي في مواقع أكثر حضارية ومصداقية، نتيجة تساؤلات المدينة فالشيعي أراد أن يخضع المدينة لمنطقه وارادت المدينة أن تخضع الشيعة لمنطقها.

□ والشعراء الجنوبيون كانوا اقرب الى تحدي الأنماط الكلاسيكية المعروفة والقيم الثقافية الادبية القائمة... فظاهرة شعراء الجنوب في الستينات والسبعينات والثمانينات، والتعاطي مع الحداثة، والرغبة في التخريب الثقافي للنمطية، هي جزء اساسي من الثقافة الشيعية.

□ في العموم الشيعة الآن اصبحوا اقرب لنظام سياسي علماني في لبنان، لسبب اساسي هو أن لبنان لا يتسع لأطروحة شيعية، والعلمانية لا تعتمد الطائفية. وهم يطمحون الى تطوير الواقع باستبعاد البعد الطائفي، فالخطاب الثقافي الشيعي بمضمونه وجوهره خطاب علماني، مع أنه كان لفترة ما خطاباً اسلامياً، ثم اكتشف خطأ نظرته لأن لبنان لا يتسع لمثل هذه النظرة...

□ في بدايتها انتجت الحرب ثقافة مختلفة، فمع احتدام الصراع الطائفي، ولدت ثقافة اخرى، وكذلك لحظة الاصطدام مع الصهاينة، ثم نشأت ثقافة الاعتراض على الحرب. اضافة الى ذلك، ان الطوائف كانت مستنفرة كل رصيدها الفكري، والثقافة كانت واحدة من مسارح التعبير عن هذا الصراع.

□ أنا من الذين ذكروا اثناء الحرب، بأن علينا الا نصبح أسرى شعاراتنا وأن نكون مالكين لها أكثر مما نكون مملوكين لها، فالصيغة اللبنانية ليست سيئة الى حد كبير ومفتعلة كما يقول بعض المسلمين، وليست هذه الصيغة أزلية كما ينادي بعض المسيحيين. فالصيغة يجب ان تكون مرنة ونسبية وقابلة للنقاش، حتى في أشد الموضوعات اساسية، يجب أن يكون هناك نقاط لقاء مشتركة، شرط أن لا تكون الحرب جزءاً من الحوار.

□ لا أعتقد أن النظام الدولي الجديد، يتمظهر في خطره السياسي فقط، وانما في مصادرته ثقافة الشعوب وهويتها لحسابه الخاص، وليس لأول مرة تقوم أميركا ـ الوحش بتعميم نمط ثقافتها على العالم، بل انها تستفيد من تجاربها ومن حالة الاحباط التي اصابت الشعوب في منطلقاتها القومية، إن الخطر الحقيقي الآن هو في التحدي الثقافي قبل أن يكون في التحديات الأخرى.

□ ليس هناك ثقافة لبنانية عميقة صرف. هناك خصائص ضمن ثقافة عربية وإسلامية عموماً. فخندق التحدي هو الثقافة العربية، ولبنان واحد من التفاصيل لهذه الثقافة.

□ في ظل هذا الخراب العربي، يبقى المعقل الوحيد الذي يمكن ترميمه هو الثقافة العربية لمواجهة اميركا، وهذا عائد الى أمر أساسي، أن الأمة العربية والاسلامية في أدوات الصراع ليست على مستوى الادوات الاميركية (التقنية ـ العلم ـ الوحدة) ولكن لحسن الحظ أن للثقافة حضوراً قوياً وفاعلاً في الوضع العربي. فهي ليست صناعة آلية، بل هي رصيد كامل. يمكن استنفاره ليحل محل خنادق الدفاع الاخرى المنهارة، ويمكن أن تكون الثقافة هي عنصر الدفاع الأول عن السياسي والعسكري. لان الثقافة لها سيوف متعددة لمواجهة حملة متعددة الجوانب. فالعنصر الثقافي لا نملك غيره الآن للدفاع عن امتنا. ولدينا مخزون ثقافي يمكن تشغيله ويعوّض عن الكثير من العناصر.

الشيعة هم فعلاً عنصر تخريب تاريخي!

الديموقراطية تعطينا القدرة على المقاومة

(*) قاض جعفري لمدينة صيدا وشاعر.



□ كان العرب والمسلمون في فترة متشابهة في أوائل هذا القرن، لحظة انهيار الدولة العثمانية الاسلامية أمام الغرب المزوّد بالتقنية والتنظيم. وكان لدى المسلمين خيار وحيد وهو خيار سلبي تمثّل في انطوائهم وعدم حوارهم مع الغرب المستعمر، لشعورهم بأن أي حوار بين طرف قوي وطرف ضعيف تكون فيه الغلبة للقوي. وفي كثير من الأدبيات الاسلامية، كان هناك دعوة الى المقاطعة، ولكن في رأينا هذه المقاطعة كان لا بد منها من أجل الاحتفاظ بالذات لفترة من الفترات ريثما تتوافر الوسائل المناسبة.

□ يحق لثقافتنا أن تستعمل السلب من جهة، ولكنها يجب أن تستعمل الاقتحام من جهة اخرى، لأنه منذ عام ١٩٢٠ حتى الآن تبلورت ثقافتنا وتطورت ويمكن لها أن تخوض معارك ايجابية مع الغرب، ومن هذه الايجابيات الآن في تشكيل ثقافتنا أن الغرب ليس مرفوضاً بالكامل وبالمطلق، وأن بعض الغرب مقبول، وبعض الغرب الآخر مرفوض. وهذا يعني الآن ان ثقافتنا هي في وضع إنتقائي . . . فالكونية هي واحدة من تحديات الاسلام.

لا يمكن فعلاً منع الثقافة الاميركية من تحقيق اهدافها، والتغلغل في الجسد العربي الاسلامي، إلا باستنفار العامل الثقافي الاسلامي. واجراء نقد دائم له . . . إن ثقافتنا الجاهزة لا يمكن أن تكون واحدة من عوامل التحدي، لا بد من التجديد، ومن عناصر جديدة في ثقافتنا.

□ يجب ادخال الديموقراطية وابرازها في ثقافتنا كذلك عنصر المشاركة الحيوية، والديموقراطية هي التي تعطينا القدرة للمقاومة أكثر، في حرب الخليج حاول العراق أن يستخدم شعارات موجودة سلفاً. فشعرنا بمفارقة بين نمطية النظام السياسي وبين الثقافة التي يستخدمها في الدفاع أثناء المعركة. فالنظام العراقي الذي كان ينادي بالعلمانية يتغير شعاره بصورة مفاجئة بأن رفع العلم العراقي وكتب عليه الله أكبر لأسباب تحريضية فقط. فهذا تناقض بين علمانية وعودة الى سلاح قديم . . . نحن لا نأخذ بخيار السلاح القديم عندما تواجهنا الأزمات، انما نطور هذا السلاح القديم.

□ نحن بحاجة الى ديموقراطية فعلية حول أمور تبدو من المحرمات، أنا من الذين يدعون الى كسر الكثير من المحرمات، ولكن تحت طائلة العقل وحضوره في الواقع العربي الاسلامي. وذلك لبناء ثقافة مقاومة، وكذلك احذر من أن نكون أسرى مفهوم الحداثة الذي يلغي الهوية، انا بدون هويتي الخاصة لا يمكن أن اتمايز عن هذا الغرب.

إن الحداثة التي نبحث عنها نحن العرب والمسلمين، هي الحداثة في هويتنا المعاصرة.

□ ما معنى نهاية التاريخ؟ انها جرأة غير عادية. في التعبير عن الكينونة العامة للعالم، وكأنني بمفكر تأخذه نشوة الانتصار في المعركة، يوحي بأنه امسك مقاليد الكون. هذه الحالة الاميركية وقعت باستمرار في ادعاء الالوهة في العالم المعاصر. نحن ننفصل عن الغرب في فهمنا، الغرب يرى حركة التاريخ محكومة بمعطيات معينة، ويمكن ان تغلق بوابة التاريخ ضمن هذه المعطيات. ونحن نعتقد أن خطر الالحاد البشري انما هو خطر سياسي وحضاري.

إن أدبيات الانتصار الاميركي تعتبر أن مصائر الشعوب والأمم بيدها.

نحن في مرحلة بداية لتطورات اعمق وهذا جزء من العقيدة الاسلامية، صراعنا مع الغرب عقائدي، نختلف معه في معنى وبداية ونهاية العالم. . . أنا كمسلم محصن بعقيدتي اهزأ من الكلام على نهاية التاريخ وما نشهده هو البداية الحق والأكثر صدقاً في التاريخ. والنتائج ليست حقيقية وليست ثابتة.

□ أنا كمسلم لي مشروع مختلف، ومبكر جداً على نهاية التاريخ. وإذا ادعوا انهم اقفلوا باب التاريخ. نستطيع أن ندعي الآن اننا سنفتحه. □

يمنى العيد

للحروب قيمها المزيفة ولغتها الخاصة الموصوفة بالاختزال

□ ما هي الحرب؟ ماذا تعني؟ الدمار. . . دمار كل شيء. البشر وما بنوه. التاريخ والحياة وحتى الذاكرة. . .

لا يمكن للحرب أن تكون عاملاً رئيساً في الثقافة. ذلك أن ما يدمّر هو ضد وخارج، وليس في. الحرب خارج الثقافة. وما هو في الثقافة هو المقاومة. مقاومة الحرب. لان الحرب، أساساً، اعتداء وتدمير.

كل الحروب التي شهدها الانسان أو شارك فيها هي ضده. هي اعتداء عليه وتدمير له. ليس لانسان على وجه هذه الكرة أن يفخر بحرب. والمقاوم ليس محارباً.

من يصنع الحرب؟

المستبدون والمستعمرون والمتسلطون. . . وبرابرة التاريخ الحديث. أما الشعوب، أصحاب الأوطان وبناتها، فهم وقود وضحايا أو مقاومون. .

صناع الحروب هم هؤلاء الذين يتحجون أدواتها: أسياد المال والقرارات. مالكو ثروات العالم، المستأثرون بها والمتربعون على عروش الذهب الأصفر والأسود. يدمرون كل ثقافة من أجل ثقافة الأقنعة، ثقافتهم. وإذ تناضل الثقافة من أجل اسقاط هذه الاقنعة وبناء قيمها في التحرر والديموقراطية، تكون متأثرة بهذه الحروب.

ذلك ان للحروب قيمها المزيفة، ولغتها الخاصة الموصوفة بالاختزال. . اختزال الكلام في شعار يسرق معاني التاريخ والاخلاق وحتى النضال. . لغة ملمعة. . تلمعها معرفة محوّلة إلى تكنولوجيا. . وتجعلها قابلة للتسويق الاعلامي، أي للدخول في نفوس العامة مستغلة قدراتهم المحدودة في الوعي والعيش والتفكير. . أو دمارهم النفسي والمادي. . .

□ أثر الحرب في الثقافة هو في أن تقاوم الثقافة هذه «القيم» وهذه اللغة. . انه صراع في حدود القيم والايديولوجيا واللغة. .

تمارس الثقافة مقاومتها بابداع لغتها، أو أدوات تعبيرها، المضيئة للوعي والعيش والتفكير التي تبني النفوس وتعينها على بناء حياتها المتحررة العامرة بالعدالة. . فتتمايز الثقافة، نقضياً، عن لغة الحروب وثقافتها. انها الثقافة المقاومة.

صعوبة هذه الثقافة، مشكلتها هي في أن تبدع لغتها النقدية، والنقضية، أي لغتها الجمالية. . الجديدة، المولودة في حضن الاحداث الكبرى لعصرها. أي لغة قادرة على مقاومة لغة الحروب الايديولوجية التي تسعى إلى قلب منطق الاشياء، وتشويه صفاء الثقافة، وتدمير حقيقتها وبالتالي لتخريب النفوس والرؤوس.

تصور مثلاً أن جيش اسرائيل الذي دخل أرضنا ودمّر بيوتنا فوق

(*) ناقدة واستاذة في الجامعة اللبنانية.



بيروت ١٩٩٢:
بين فنادق الثقافة وخنادقها

رؤوسنا وأخرج سكان صيدا جميعاً من مدينتهم وقادهم اذلاء إلى البحر هو، كما يسمي نفسه جيش «الدفاع». أيّ دفاع هذا الذي يحاول بلغة، أوسع من المصطلح طبعاً، أن يلبس قناعاً يخفي به جريمته، ويباري به أمام الرأي العام عبر مختلف وسائل الاعلام؟

لا شك أن اسرائيل توظف لمثل هذه اللغة جهوداً كبيرة تطال التاريخ والتفكير وعلم النفس والادب والمنطق والاعلام . . .

هذا المثال، وغيره كثير يدعوني الى القول بأن الحرب تشكل **عاملاً** يدعونا لإبداع لغتنا النقدية، ويدعو ثقافتنا لتحديد وجهتها المقاومة. بمعنى القادرة على صياغة حقيقة الأشياء صياغة جديدة مندرجة في هذا السياق من تاريخنا، ومن معاناتنا فيه.

□ إن ما ينتج على مستوى الثقافة من إبداع، لا يعود إلى الحرب. بل الى الثقافة نفسها، الى الابداع نفسه. وإلاَّ بدا الابداع، وهماً، بديلاً يعوضنا عن بلاء الحروب، وكان علينا، بالتالي، أن نرهن الابداع في الثقافي بالخراب في الواقع الاجتماعي. ارتهان النتيجة للسبب، للأصل. كأن الحرب أصل والثقافة بما تبدعه مدينة لها.

إن هذا الفهم التبسيطي والتسطيحي، عمْلة يروجها صناع الحروب ومستغلو ثروات البشر في الداخل والخارج. يملكون رقابنا ويتركون لنا فرصة الابداع. لا. نحن لا نبدع بفضل حروبهم ضدنا، ولا بفضل هذه العوامل السلبية، بل بفضل قيمنا الثقافية وتاريخها، بفضل حياة الثقافة وتحفّزها على مقاومة هذه العوامل السلبية. بفضل المثقفين الحقيقيين في بلادنا، وفي العالم، هؤلاء الذين يملكون قدرات الكشف والاضاءة، وجرأة قول الحقائق مقابل العذاب والقمع والسجون. ان هؤلاء يبدعون الجمالي لنقرأ فيه اللاجمالي. انها «حرب» الثقافة التي تبني وتقاوم التسلط والقمع والاستغلال وكل ما يحول دون عيش يتمتع فيه الانسان بالحرية والكرامة والفرح. انها «حرب» الثقافة ضد الحرب التي تهدم وتشوّه وتطغى.. وضد صناع الحروب وأسيادها السياسيين والماليين، امرائها ومسوقيها لحساب استئثارهم بالثروة والسطوة. .

□ لا شك أن الحرب الاهلية أهلكت الحياة الثقافية في لبنان، وأن الشرخ الذي عمقه اجتياح اسرائيل لبيروت صار بعد خروجها شروخاً عدة في جسد الثقافة. الكسر الذي ارتسم بين شقيّ العاصمة، صار عميقاً. . حتى لكأن زلزالاً ضرب بيروت فراحت تتهاوى على بعضها البعض، وتترك الثقافة تعيش فيها مشاعر الضياع والقرف.

صحيح أن الاجتياح الاسرائيلي استهدف تدمير مؤسسات ومنابر ثقافية في بيروت وخارجها. . تدميراً مادياً (المدارس والجامعات الوطنية بشكل خاص)، كما سعى الى تعطيل دور الصحافة والاعلام بمنعها من الدخول الى الأماكن التي كان ما يُوقعه جيش اسرائيل فيها من تدمير، يُدينها صراحة، إلا أن ذلك لم يعطّل الحياة الثقافية في بيروت. بل زادها اشتعالاً وحيوية وقدرة على المقاومة. كانت الثقافة من أجل ذلك تغيّر أشكال نشاطها، أو أنواعه وأدواته. فازدهرت الأغنية والملصق والمقطع الشعري القصير وأشكال من المسرح والندوات التي كانت تجد الأماكن الملائمة لها.

لكن الحرب الأهلية ضعضعت هذه المقاومة الثقافية. . ووسمت الثقافة بسمات الهجرة والتمزق والضمور.

□ لم تنتج الثقافة بعد أعمالاً ابداعية بعمق الحدث الكبير الذي عاشه اللبنانيون خلال ١٦ سنة. والتمزق هو سمة الكتابة اللبنانية التي تتلمس عمق الجرح والخراب. تلملم هذه الكتابة أجزاء الجسد الاجتماعي والنفسي، جسد البشر والمكان. جسد الروح والعيش. . . الذي فتتته الحرب، تنسجه مشهداً سردياً، أو شعرياً، يعرض الخطأ، أو السلوكات والسياسيات الخاطئة. والعرض يحمل معنى الادانة. والصورة برهان ودليل نقدي بالفن إنه مشهد واسع لدم غرقت فيه بيروت وأهلها. دم كان يُهدر لحساب الجريمة معنىً، والنضال لفظاً. هكذا نقرأ في المشهد السردي حكايات السرقة واللصوصية والتحشيش وقتل الناس الابرياء والاغتصاب وسقوط الشهادة (أذكر على سبيل المثال: الوجوه البيضاء ورحلة غاندي الصغير لالياس خوري. وفسحة مستهدفة بين النعاس والنوم لرشيد الضعيف، وبناية ماتيلد لحسن داوود. وحكاية زهرة لحنان الشيخ، وحجر الضحك لهدى بركات والظل والصدى ليوسف حبشي الأشقر. .) وفي المشهد الشعري تطالعنا صور هي أشبه بكولاج لشظايا من مرآة كبيرة ملونة تعاقبت عليها القذائف. .

□ الأعمال الابداعية اللبنانية (الروائية بخاصة) سلطت الضوء، وبجرأة، على السياسات الخاطئة، سياسات التسلط والقمع والتعصب الطائفي، والمتاجرة، والنظرة الضيّقة المحدودة بحساب الانتصارات والارباح.

الخشية هي، كما يبدو لي، من السقوط في النظرة الجزئية، فيأتي التركيز على العوامل الداخلية على حساب النظرة الشمولية القادرة على رؤية الأمور في تشابكها وتعقدها. وهو ما يمسّ الابداع في عمقه وأصالته وتميزه وكونيته.

ثمة رجرجة وضياع في رؤية العلاقة المحتملة بين الداخل والخارج، أو في رؤية توجهات هذه العلاقة ووضعنا فيها. . . الثقافة في لبنان، وفي العالم العربي أيضاً، تمر بمرحلة صعبة. لا أفق واضحاً لتاريخنا ولمستقبل هويتنا. ما يحدث في العالم فظيع. التوازن الدولي الذي كان في اعتقادنا يشكل سنداً لنا في تحقيق أحلامنا في التحرر والتطور، انكسر. ولا افق واضحاً حتى الآن لتوازن ما جديد، يحترم، فعلاً حق كل الشعوب، في الديموقراطية. .

في هذا الضياع نسمع كلاماً خطيراً يقوله بعض المثقفين، أو بعض الثقافة، عن العلاقة باميركا واسرائيل. . . ونسمع استهزاء بالقضايا. . ورغبة في «يا رب حالي». . هل هو التعب وتعاظم الهم اليومي والاحباط واليأس! هل هي الحرب تحقق هدفاً هاماً من أهدافها. . ردم الاحلام تحت ركام الحاجة الى أوليات العيش هل هو تهيؤ الثقافة لتبيع أرصدتها رغبة في حياة تموت فيها!!

ربما!!

وربما كان على الثقافة والمثقفين صياغة اسئلة المرحلة والانتقال الى لغة قادرة على حوارها. . .

*

□ فيما يتعلق بالصفحات الثقافية في الجرائد. فان ما يغلب هو التسرع، والسطحية، ودوافع التسويق. . معايير التقويم مزاجية واعتباطية. . ثمة ادعاء للدخول في العصر ولكن للبقاء خارجه. . كثير من الكتابات في الصفحات الثقافية هي تمارين تكسر اللغة، وتعوم في الغموض السلبي. لكن ما زال هناك بعض المثقفين الذين يسبحون، بعزم، ضد التيار وتتألق كتاباتهم على هذه الصفحات.

□ لقد تغير نمط السرد في الرواية فبعد أن كانت تعتمد على

موضوعها وتولي معانيه اهتماماً، غالباً ما يأتي على حساب فنية السرد، نرى الرواية اللبنانية التي تنتسب إلى زمن الحرب، تميل الى تفكيك مركزية عالمها مكاناً وزماناً وحدثاً (الحدث بمعنى الفعل)، والى توسل تقنيات قادرة على كشف تعدد محاور الصراع في هذا العالم (تكسير الزمن بما يحرر السرد من التعاقب بمفهومه التاريخي، المداخلة بين كلام الراوي وكلام الشخصية أو الشخصيات..).

والتماسك الذي تميزت به الرواية قبلاً، والذي كان مستمداً من صلابة الموقف البطولي (المنتصر أو المهزوم)، يتراجع ليتشكل السرد كتعبير عن اهتزاز الشخصية وقلقها وحيرتها، أو كتعبير عن مجموعة من الحكايات هي بمثابة شهادة على واقع (هو الحرب) تعاني منه، وفيه، هذه الشخصيات.

كذلك جرى ايلاء القول أو الخطاب، أهمية أولى (اللعبة الفنية). بعد أن كانت الحكاية هي مركز الاهتمام الأول.

والاهتمام بالعامل الداخلي متمثلاً في سلوك الشخصيات وتناقضاتها، وتحميله مسؤولية في الزمان والواقع والحياة. عبر عن صراع الداخل، المتداخل، بعد أن كان الصراع يرتسم في الرواية على حدود ثنائية بسيطة، هي ثنائية الداخل والخارج، أو الخير والشر.

□ إن الكتابة اللبنانية، الشعرية بخاصة، التي كانت في الستينات تتبنى مفهوم الرؤية وما يعنيه من مستقبلية وحلم، ومن استشراف وتطلع نحو التغير لكيان الانسان أساساً، وللكيان الاجتماعي تالياً، وكانت تتغير، انسجاماً مع هذا المفهوم، الاسطورة ورموز النبوة واليقظة والكشف، هي في الحرب كتابة تستعيد مفهوم الرؤية، لكن، من منظور جديد. بمعنى أن الرؤية التي كانت قبلاً سائدة على الواقع عمادها المواعظ والحكم الداعية الى التغيير، أو التي كانت سلطة تدعي امتلاك الحقيقة ويموت الابطال، أو ينتصرون، من أجلها.. هي اليوم رؤية لواقع حاضر كمرجع في الكتابة أو هي تعبير عن علاقة بمرجع حاضر توصيفاً، ومعرفة، وكشفاً، ونقداً. والكتابة مشهد يدعو القراء للنظر والحوار والمعرفة.

هل هذا يعني أن الابداع يكسب على حساب الحياة، أو بالدمار؟؟

لا.

انها، مرة أخرى، الثقافة التي تقاوم الموت. تقاومه بالابداع فيها. □

انطوان سيف

□ حروب الخمس عشرة سنة الأخيرة في لبنان، هي الحالة «الجوانية» التي تشكل قاع كل نظرة (وكل موقف) إلى الوضع الثقافي الراهن. فمن هم فوق الاربعين عاجزون تماماً عن مداراة أنفسهم من السقوط التلقائي في تلك المقارنة المضجرة بين ما قبل وما بعد الحرب؛ وعن اسقاط الما قبل على الما بعد، ولكن مع تحاشي الكلام على ما بينهما. في الحقيقة «ما بينهما» غالباً ما تقوم الذكرى الواعية بالقفز فوقه قفزاً بهلوانياً شيزوفرانياً رائعاً حتى الكذب (النافع) على الذات! ولكنه، في مطلق الأحوال حاضر وكامن بامتياز وراء كل ما يكتب ويقال (وله قيمة)، ووراء كل ما لا يكتب وما لا يقال (وله قيمة أيضاً). وما عدا ذلك، كما هو معروف، فأوقيانوس من الثرثرة.

□ بدايات الحرب، منتصف السبعينات، ظلت سنواتها الأولى امتداداً للشعور المفعم لدى البعض بانتصار صوابية نظرياته الايديولوجية حول التنبؤ بالسقوط الوشيك والمحتوم للنظام (اللبناني طبعاً)، و«بأبدية» أنظمة أخرى! وهي فترة ترجع اجمالاً العديد من أصداء الستينات التي يمكن تسميتها «بعصر الأيديولوجيا» الذهبي: في السياسة: الاشتراكية، والقومية، والاثنين معاً، والليبرالية، والاستقلالية، و«الانعزالية» الخ... وفي الثقافة: ايديولوجيا الحداثة في كل شيء، والصد التراثي لها الذي كان يومها طري العود... والضجيج المتشظي من كل هذه المعارك الذي كانت اصداؤه تسمع في أمكنة بعيدة عن لبنان. فمن الداخل كان الأمر «طبيعياً» لا يثير الانتباه ولا الدهشة. ومن الخارج كان الأمر لا يُصدق.

□ الثنائية (المفترضة بقوة) في بداية الحرب: يمين - يسار، تقدميون - رجعيون... والتي كانت العكّاز الايديولوجي الأساسي «للشرعية التاريخية» للحرب، سرعان ما انكشف قصورها عن التقاط الصورة الكبرى، وعجزها عن اختزال كل التناقضات والأمراض الطارئة والمزمنة، وبالتالي عن احتكار ساحة الوغى برمتها.

فمع الزمن (القصير) تبدلت التحالفات، الداخلية وأمُّها الخارجية، فوُلدت على الأرض حروب وحروب، وحروب من حروب، وحروب «الاخوة»، وحروب «الصف الواحد»، وحروب زواريب، وحروب بالوكالة... واستمرت الحرب (الحروب) بثنائيات لا حصر لها.

□ الخطاب الثقافي (الذي يستحق فعلاً هذه التسمية) لم ينخرط إلاّ جزئياً في الترويج لهذه الحرب، وفي بداياتها خصوصاً. وقد لعب الحيِّز الجغرافي - السياسي (الجيو - بوليتيك) دوراً سخياً ومغرياً في توفير الأمن والحماية... والشجاعة للنضال الثقافي ضد «الطرف الآخر» الموجود في الطرف الآخر، وراء السواتر العازلة! ولكن سرعان ما اكتشف هذا البعض، كمثقف خصوصاً، دوره الهامشي جداً. وإزاء الدمار المتزايد والمجازر المجانية (بالجملة والمفرق)، وأمام العجز عن لجمها، وسقوط الشعارات البراقة، انسحب رويداً رويداً باتجاه التيار المتعاظم ضد هذه الحرب. وبالرجوع إلى أدبيات تلك الحقبة، نلحظ شيوع مصطلح «الحرب القذرة» (الذي لم يعد «أمراؤها» البلديون أنفسهم قادرين على تحاشي استعماله!)، والحرب «العبثية» (أوليس معبراً، مثلاً، عنوان رواية فؤاد كنعان: «على ضفاف أنهار بابل»؟).

مصطلح «الحرب القذرة» لم يعد حتى امراء الحرب قادرين على تحاشي استعماله

□ إن تنامي نزعة متعالية سلموية واسعة، وحتى غاندية (وعنوان رواية الياس خوري: «غاندي الصغير»؟)، خلق مناخاً عاماً فيه نشأت «حركة اللاعنف»، و«الجمعية اللبنانية لحقوق الانسان» وغيرهما... وقد تم جهد فكري متعدد الاتجاهات من أجل ابراز الثنائية الكبرى، وهي ثنائية «ثقافة الحرب، وثقافة بناء لبنان»، كما قال صراحة عنوان المؤتمر الثقافي - الوطني الذي نظمته الحركة الثقافية - انطلياس، وكما أكدها، مباشرة أو ضمناً، العديد من النتاج الثقافي التحليلي والابداعي في مختلف الميادين. وكان من أهم انجازات هذا المناخ الضاغط، والمعاكس، انه أسهم في تعرية الحرب من شرعيتها الداخلية، الشعبية أو الديموقراطية، وتعرية شرعية القوى التي تديرها أو التي تشارك عملياً في استمرارها.

□ إن مرحلة «عودة السلام» الحاضرة هي التعبير عن ذاك المناخ،

(*) أمين عام الحركة الثقافية في انطلياس.

بيروت ١٩٩٢:
بين فنادق الثقافة وخنادقها

وان لم تكن نتيجة عملية مباشرة له. وهذه احدى مفارقاتها. على المستوى الأمني تشكل هذه المرحلة «قطيعة» بارزة مع المرحلة السابقة. وبهذا هي منعطف تاريخي حقيقي. أما على المستوى السياسي فهي اجمالاً استمرار لنظام المحاصصة الطائفي، واعادة انتاج له ولعديد من رموزه العتيقة، والمتجددة.

*

□ الواقع الثقافي لا ينفصم عن البنية العامة للمرحلة، التي هي عصارة تاريخيّة لما قبلها، أي أنها، في الوقت نفسه، تحمل الكثير من سماتها والكثير مما يختلف عنها. إنها ليست مرحلة «ثورية» على أي حال، لأن مرحلة أفول «الثورات» هي السائدة.

ومن أجل استجلاء الواقع الثقافي يقتضي الأمر المباشرة بما يشبه عمل لجنة تخمين الأضرار بعد زلزال مدمِّر، أو بعد طوفان نوح، أو بعد حرب لبنانية. والطريقة هي استقصائية ميدانية احصائية استقرائية، ضرورية رغم كل شيء من أجل تركيب الصرح العام من هذا الركام ومع كل علميّتها (المشهود لها في اللجان الدولية) فانها تعاقر القشرة الخارجية للدمار، مستثنية البشري منه، أي الأساسي، خصوصاً.

حتى الآن لم يُجر تقدير أوليّ (مع حد محترم من الغلط على الأقل) لآثار الحرب. ولا دراسات احصائية تقريبية. ولكن بعض الوقائع تبدو فاقعة ولا يمكن إلّا أخذها بالاعتبار على علّاتها غير الدقيقة.

فالمستوى الأول للثقافة، المستوى المعرفي الأكاديمي (المدرسي والجامعي) معطوب، ولعدة أجيال: فعلى مدى الخمس عشرة سنة من الحرب - وهي فترة تغطي المراحل التعليمية لكائن بشري منذ الحضانة حتى السنة الثانية الجامعية - لم يتم خلالها تعليم أية سنة دراسية كاملة؛ وبعض السنوات طار برمته، مما استدعى بدعة تدريس سنتين اكاديميتين في سنة واحدة! وتم الترفيع مراراً من المدرسة إلى الجامعة من غير امتحان، أي بالجملة...

هذا الوضع يمكن تسميته «بالأمية العلمية» (ما خلا استثناءات طبعاً). وتنسحب عليها «أمية» أخرى ناجمة عن الانهيار الاقتصادي (منذ ١٩٨٦) الذي جعل كل المنشورات المكتوبة، العربية والأجنبية، أبعد من متناول القدرة الشرائية للدخل الفردي! مما يجعل المرحلة تتسم بما يمكن تسميته «بالمقاطعة الثقافية» والحضارية، مع الذات ومع العالم. فازدهرت «ثقافة» التلفزيون المجانية والمريحة والمسلية والغازية للعائلات كباراً وصغاراً في عقر بيوتهم...

هذه المعطيات على الأرض تشبه حالة حصار غير عسكري... وهي نوع من الكلام على البنى التحتية، لا الثقافة بذاتها.

السؤال: هل أصيبت بيروت الثقافية بعطب كبير نتيجة الحرب؟

الجواب: نعم، وبنون كبيرة. فبيروت اليوم غير بيروت ما قبل ١٩٧٥.

الخطاب الثقافي لم ينخرط إلا جزئياً في الترويج للحرب

□ لقد اعتاد البعض، من أهل اليمين واليسار التقليديين، ردّ الهامش من الحريات (الواسع نسبياً) الذي عرفه لبنان إلى طبيعة نظامه الاقتصادي الليبرالي! والحال ان الخصوصية الفائقة جداً للنظام السياسي اللبناني، نظام الفدرالية الطوائفية الذي تنبثق منه طبيعياً تجليات طوائفية متنوعة: إعلامية دينية وتربوية وسياسة وثقافية وغيرها، يجعل هذا الهامش ينفلش إلى أبعاد مختلفة لا يمكن ضبطها أو حصرها عموماً. هذه الشروط «الموضوعية» للبنان الثقافي، الفريدة في البيئة العربية، تبدو وكأنها توحي بديموطراقية غربيّة الطراز، من غير ان يكون لها - من منظور تماثلي - ظروف هذه الديموقراطية الليبرالية الغربية، الذاتية والتاريخية!

والحقيقة انه لا قيمة مميزة لبيروت الثقافية - الأمس واليوم وغداً - خارج بنية الثقافة العربية، وخارج حاجات الثقافة العربية. وهي حاجات متبادلة، رغم اختلاف طبائع موضوعاتها.

فالبنية الثقافية لبيروت (الفنية والعلمية والأدبية والإعلامية والتربوية) ما زالت، على الرغم من تقهقرها، تختزن الكثير من عراقتها السابقة المستمرة: فالتنوعية الثقافية الشاسعة أفقياً، والتي تغيب عنها قيود إدارية وسياسية عديدة، والانفتاح الثقافي شبه الفالت على الخارج، والذي يعززه ضعف هيمنة الدولة على الثقافة وغيابها في مجالات كثيرة عنها (ليس في لبنان، بخلاف أكثر الدول العربية، وزارة ثقافة)، وقوة القطاع الخاص (غير الحكومي) وتفوقه على القطاع الحكومي الرسمي في مجالات عديدة... كل ذلك يقدم فرصاً ثمينة لمروحة واسعة جداً من أفكار واتجاهات مختلفة ومتناقضة ومتحاورة ومتحاربة. وهي رصيد أساسي وضروري لانطلاقات ثقافية عربية شتى.

□ الصورة النظرية، و«المثالية» لمعنى بيروت، تصطدم في ترجماتها العملية بعوائق قامعة كثيرة. فالحريات العامة، في لغة أهل العلوم الانسانية، هي توليفة لموازين قوى، داخلية وخارجية، قبل النظر إليها من الوجهة الفلسفية، أو الأخلاقية الأكسيولوجية وهي، كالديموقراطية، قابلة للأكثر والأقل بحسب توافق هذه القوى وتجاذبها. والبنية السياسية اللبنانية الهشة، بوضعيتها وبأطرافها، خصوصاً بعد الضم التراكمي إليها لكل القوى من كل الألوان (الفاقعة بلون الدم، والباهتة) تجعل ركائزها الفعلية خارجية أكثر مما هي داخلية. إلّا ان الملفت أن مصادر القمع في لبنان ليست السلطة بالضرورة، بل القوى التي تحتفظ بسلطاتها بموازاة السلطة. فمناخ الحريات الإعلامية خصوصاً، ومن ضمنه الثقافي، على تنوعه، يبقى أضيق بكثير مما كان عليه قبل ١٩٧٥. والرقابة غائبة تماماً، ومستبدلة بما يسمى «الرقابة الذاتية» التي هي مجموعة مواضيع وتسميات ينبغي مراعاتها، أو تحاشيها، فالجميع يبدو أنهم يعرفون، بالسليقة، ما يجوز وما لا يجوز. إلّا ان موضوع الرقابة غالباً ما يخضع «لمسرَحة» مأساوية. فغالباً ما نتذرّع بالقمع، وعندما يُرفع السيف من فوق رؤوسنا نكتشف انه لم يكن عندنا الكثير لنقوله، وعندما نقوله نجد انه لا يستحق الكثير. وبالمقابل، فبعض النصوص العربية، خارج لبنان، التي يقال انها جريئة، نادراً ما يُكترث بها عندنا! «أولاد حارتنا» لنجيب محفوظ نُشرت في لبنان ولم تحظ بأي اهتمام مميز! ومع ذلك فالخروقات في جسم الرقابة واسعة جداً؛ ويخفف من وطأتها كون الكثير من «المتنفذين» يخرقونها في تصريحاتهم «التدميرية» ضد بعضهم البعض، حيث يبدو انه لا شيء مغطّى، ولا «طابو»، ولا حصانة: لا للموضوعات ولا للأشخاص كائنة ما كانت مراكزهم! إلّا ان هذا الحق لا ينسحب على أي كان! ومجال المحظورات ليس ضيقاً كما يُظن. فالرقابة، بجوهرها وليس بكمها، وبذاتيتها المموهة، هي مناخ ثقافي، حتى انها لم تعد الهواء بل الرئة التي تتنفس أساليب المواربة، والتلميح، والوقوف المحيِّر على العتبة... والتي تبرز، مرة جديدة، قيم الشجاعة والصدق. وتبدو اشكالية الرقابة - وان محدودة - أكثر

مدعاة للقلق بالنسبة للفكر الملتزم الذي لا يُحاسب على ما يقال فحسب، بل خصوصاً على ما لم يقل، على صمته عن بعض الأمور، وتهربه من اتخاذ بعض المواقف. إن تعاظم «الما لا يقال» (Le non-dit) هو من الاشارات الدالة على احباط ثقافي عام، وتقهقر حضاري أشمل.

□ الساحة الثقافية في لبنان ليست صاخبة. كأنها انعكاس للواقع العام الذي هو حقبة تلاقٍ ووئام بعد طول فراق. إلّا ان هذه المسلكية الشعبية لا يمكن ان تنسحب على الواقع الثقافي من غير أن تهمشه وتشلّه. بالواقع ثمة مجالات عديدة لمعارك فكرية ضرورية وملحة. ولا إمكان في انعاش المناخ الثقافي، ونقله إلى مواقع مؤثرة، إلّا بافتعال صراعات فكرية في قضايا حيوية. أذكر منها مسألة بناء السلام في لبنان على أسس غير قابلة للتصدع، هذا لا يتم إلّا بنقد البنى الاجتماعية ـ الثقافية باتجاه تغييرها واستبدال نمط العلائق والقيم... وهذا يؤدي إلى محاولة تضييق مجالات المداخلات الخارجية، وبالتالي حماية القرار الوطني والاستقلال الذاتي وانتشال أنفسنا من الوضع المقلق والمحبط بكوننا باستمرار وطناً في مهب الريح... وهذه مسؤولية القوى الثقافية الملتزمة والواعية والمبدعة. ومنها أيضاً توسيع النقاش والسجال، مع إبقاء النوافذ مفتوحة، حول إشكالية انشاء وزارة ثقافة في لبنان ودورها... وسيكون من الأهمية بمكان كونه يتجاوز تلقاء موضوعه، ليطال بنية الثقافة العربية في أطرها المؤسساتية الرسمية أو شبه الرسمية. وهذا السجال لا تتوفر شروطه الخصبة إلّا في الإطار اللبناني.

□ واستمرار الجدل وتعميقه حول وظيفة اتحاد للكتّاب، وجدواه، في اطار البنية الثقافية ـ الاجتماعية في لبنان؛ وهو، بمراميه البعيدة، يعتبر اسهاماً في معالجة حالة ثقافية عربية عامة، من خلال نموذج خاص. ويمكن أيضاً استكمال النقاش الموسع حول مؤتمر الكتّاب اللبنانيين (الثاني) المزمع عقده في تشرين الثاني/نوفمبر ١٩٩١ والذي سيطرح جملة من أهم القضايا الثقافية في لبنان.

يضاف إلى ذلك أيضاً استمرار توضيح مهمة الإعلام في لبنان، والدفاع عن حريته وتنوعه، مما يسهم في تحصين نظامنا الديموقراطي وتطويره، واغنائه بالمضامين الاقتصادية ـ الاجتماعية، والدفاع عن حقوق الانسان. هذا الإعلام الذي هو الأداة الأساسية للثقافة بمختلف حقولها، وبمختلف هيئاتها وحركاتها ومنابرها...

□ مع خبو وهج بيروت الثقافية بسبب الحرب لم يقم بديل عربي عنها، كما يقول صبري حافظ، ولا عن القاهرة. فإن بيروت، بإمكاناتها المحدودة آنياً، والمتعالية على جراحها يوماً بعد يوم، قادرة ان تكون، مجدداً، رائدة في تحمل أعباء المرحلة الصعبة ووعودها. إن الضغوط السياسية والعسكرية والاقتصادية على الساحة العربية ستجعل من «لبنان الثقافة» المعقل الأخير ربما، العاتي على الاحتواء، بمواجهة الطروحات الصهيونية، وبالتالي المعقل الذي، بسبب رمزه الاسلامي ـ المسيحي، وبسبب موقعه الجغرافي المتاخم أيضاً، سيكون الأكثر عرضة لشتى المخاطر.

□ إن تاريخ بيروت الثقافي يمنح الفكر فرصاً طيبة لابتداع احلام مستقبلية، انطلاقاً من ادراكه التام لواقع بناها التحتية المصابة إصابات فادحة، ولا حلول سحرية وسريعة لها. إن الأحلام الكبيرة قد تكون خدعة كبيرة، أو حتى مكابرة متعامية (ومرضية) اشتهر بها بعض اللبنانيين. إلّا انها قبل كل شيء خيار حرّ (والتزام حرّ) من بين خيارات كثيرة ممكنة. إن تحصين هذه الأحلام من نزق الانزلاق نحو الأوهام لا يكون إلّا بفكر قادر على ادراك «تاريخية» المرحلة: بوضعيتها وبإمكاناتها (المحدودة، ولكن غير المعدومة) واحتمالاتها. إن الشعور بالاحباط، على صدقه، ليس قدراً وحيداً. إن الكثيرين ممن لا يتنبهون لأهمية «تاريخية» (historicité) الأفكار والمشاريع يقولون: لا ثقافة «حقيقية» من دون توفر الحرية والديموقراطية والحوار والعقلانية! إلّا ان الاشكالية الأهم هنا: ما هي «حقيقة» الثقافة عندما لا يكون هناك حرية وديموقراطية؟

> لم يقم بديل عربي عن بيروت الثقافية

إن المسألة الأساسية ليست حول «دور» الثقافة (الذي يمكن ان يلتبس بسهولة مع الاعلام والترويج والعمل السياسي...) بل حول «معنى» الثقافة. وعندما يطرح السؤال عن «المعنى»، يهرع الكثيرون إلى الموسوعات والمراجع والكتب... بينما المطلوب هو صوغ ثقافة تكون ثقافتنا، تستلهم عناصرها من مآسي شعبنا، وتكون بمختلف دلالاتها نوعاً من التعويض المتكافىء لتضحياته، وترجمة لتطلعاته إلى دولة قادرة ان تؤمن له حقوقه من الأمن والحرية والرفاه والكرامة الشخصية، وان تتفاعل باستمرار مع حاجاته المستجدة ومع طموحاته... ان هذه الغايات ليست «نهاية» الثقافة، ولا «بعدها الواحد»، بل هي بعض الشروط الصحية لتحررها، وتنوعها، وتكاملها، وإبداعها. وإن غياب هذه الشروط هو الذي يسم واقعنا الثقافي التنوعي بأقل قدر من الديموقراطية والحرية منه بالعشوائية وحتى الفوضوية.

□ إن بعض الصور المشوهة للواقع الثقافي في لبنان ناجم عن جهل بعض المثقفين لشروط وجود هذا الهامش من الحرية الذي يقوم أصلاً على التنوع الفكري، وعلى الاعتراف بالآخر واحترام الرأي المخالف، وممارسة الحوار والصراع الفكري... فتم استبدال كل ذلك بنوع من الخصومات ما دون الثقافية، والمناقضة لمتطلبات الثقافة ومسؤولياتها الأخلاقية، والقائمة على إلغاء الرأي الآخر، أو تشويهه، أو إهماله، أو الهروب من مواجهته، أو التعتيم عليه، أو إرهابه، أو مقاطعته...، وبدل الدفاع عن الحرية والشهادة لها، يتم ممارسة نوع من «الخوف من الحرية» الذي يتواطأ مع «الخوف من السلام» لدى «أمراء» الحرب وحاشيتهم.

□ واقع لبنان الثقافي ممكن النظر إليه كمعطى تابع، ومعاملته كظاهرة لاحقة أو عارضة، وهكذا تستمر المقاربة الابستمولوجية بممارسة «ذكائها» الأكاديمي الاختصاصي العقيم، أو المقاربة «السياحية» التي تحفل بقناطير من النقد العمومي والنواح على الانحطاط... وممكن أيضاً، وخصوصاً، اعتباره تحدياً، وامكانات مفتوحة الآفاق على المشاريع والرؤى الكبيرة. والاستجابة للتحدي تكون بتعمق الوعي بالمرحلة ومتطلباتها، وبالشجاعة في مجابهة كل البنى المترهلة وحرّاسها بالنقد وبالموقف، وباستشعار مسؤولية تجاوز المآزق التاريخية كأنها مسؤوليتنا أولاً وبالتحديد، وبافتعال الفرص أمام شتى الأفكار والتطلعات الابداعية لزجّها في هذه المسيرة الكبرى.



هذه الأحلام «الواقعية»، وغير المؤجلة التي تستطيع البنية اللبنانية الراهنة تحملها، هي الاسهام الحقيقي الذي ينبغي ان يقدمه لبنان الثقافي إلى كل لبنان الآخر، وإلى الثقافة العربية التي يتكامل بها. وما دون ذلك، كما قلنا، أوقيانوس من الثرثرة. □

بيروت ١٩٩٢:
بين فنادق الثقافة وخنادقها

بشارة مرهج

□ خلال الحرب خسرت بيروت كثيراً وكادت ان تخسر موقعها الثقافي، ولكن بقيت فيها القدرة. لقد حاولوا اقتلاع الكثير من مقوماتها ولكن لم يستطيعوا ان يقتلعوا روحها الثقافية. بقي فيها نوع من النبض الثقافي والحضاري، الآن الحرب تسدل ستارها، فنلاحظ محاولات حثيثة من كافة المواقع للنهوض ببيروت المؤسسات، والظاهرة غير الغريبة هي ان بيروت تشهد حالياً نشاطاً ثقافياً واسعاً تقوم به المؤسسات المختلفة. ويكاد هذا النشاط يتجاوز حدود قدرة الجمهور على الاستيعاب، لان المخزون الثقافي المكبوت والهائل خلال الحرب، يبرز الآن ويتفجر. فاذا كان هذا الانتاج الابداعي يتجاوز قدرة الجمهور على الاستيعاب والمتابعة، فهو يتجاوز أيضاً قدرة المؤسسات الثقافية على ابرازه واخراجه للجمهور.

□ ازدياد المؤسسات متروك للحركة العامة للبلد، ولنترك الامر للولادة الطبيعية وبحسب الحاجة، وبرأيي ان البلد قطعاً بحاجة لها وخاصة في المدن. المدن دون مواقع ثقافية هي مجموعة عمارات. والذي اعنيه بالمواقع الثقافية هو. الاندية، المسارح، المعارض الخ.

□ سنة ١٩٨٧ كان هناك حالة شاذة في بيروت تحاول الغاء كافة المظاهر الديموقراطية في المدينة، وفرض وجهة نظر واحدة في كافة الميادين السياسية والثقافية والاجتماعية، ووجدت مجموعة كبيرة من أهل الثقافة والعلم والمجتمع ورجال الأعمال واساتذة الجامعات، ونشأ حوار بينهم حول الحالة السائدة آنذاك، وكان لا بد من مقاومة الوضع السائد وإلا تفقد بيروت مبرر وجودها كعاصمة لكل اللبنانيين وكعاصمة للثقافة والفكر والفن وكموقع حواري. وبالنتيجة جرى الاتفاق على ضرورة مقاومة هذا الاتجاه بإنشاء مؤسسة تقاوم وتناقض الوضع السائد حينذاك جوهراً وشكلاً، ومن هنا فكرة «دار الندوة» كمكان لقاء وبحث.

□ «دار الندوة» هي محاكاة للمؤسسة الماضية، بعملية بناء الموقف الذي يجب ان يكون معتمداً على الحوار والمشاركة الواسعة وإعمال العقل قبل الوصول إلى الموقف.

□ العرب مارسوا الديموقراطية قديماً، لسنا نقليين أو اتباعيين. نحن حواريون وعقلانيون، الموقف يجب ان ينبني ولا يفرض على الآخر وعلى الرأي العام.

(٥) سياسي ومسؤول في دار الندوة

□ دور «دار الندوة» هو اعادة سلطة الرأي العام الى المجتمع في لحظة تاريخية كادت القوى السائدة فيه ان تلغي المجتمع والمشاركة. وقتها اصبح المجتمع عبارة عن ناس مختبئين خائفين في عمارات.

□ اعادة السلطة للرأي العام كانت من وجهة نظرنا احدى المسالك الاساسية لمقاومة الحرب الاهلية بمنطقها وممارساتها وثقافتها ولغتها.

□ كانت بداية نشاطاتنا في تناول محطات لبنانية مهمة، ومعالجتها بلغة لبنانية، باسلوب لبناني. تجاوزنا التقسيمات التي فرضتها الحرب الاهلية. احضرنا الناس من المناطق الاخرى.

□ «دار الندوة» هي وحدوية وديموقراطية. وحدوية على الصعيد الوطني والقومي. ولا معنى للوحدة دون الديموقراطية وحرية الانسان.

□ نحن نريد ان نكون ملتقى لكل التيارات، نبذل جهدنا ان نكون امينين لهذا الهدف سواء على الصعيد الفني والثقافي أو حتى السياسي. نريد ان نكون منبراً وموقع حوار للتلاقي. لا نتبنى تياراً معيناً ولا نرفض تياراً معيناً. يجب ان نكون للجميع وإلا لا ضرورة لوجودنا. وشروطنا هي شروط الذوق العام والمقاييس المتعارف عليها.

□ هناك معاناة. احياناً ننجح واحياناً لا. اردنا ان نكون اداة وصل. جلبنا فنانين من المناطق الاخرى ليقدموا انتاجهم في الندوة بغض النظر عن الارباح والخسائر. وأردنا تقديم مثقفين رغم انهم احدثوا صدمات هنا، مثل جوزف أبو خليل. تحملنا مخاطر تجارية ومادية دون تردد في سبيل تحقيق الفكرة الاساسية، والهاجس الاساسي يتجاوز المسألة التجارية، دون غض النظر عنها لدرجة انه وصلنا الى مرحلة نحاول فيها إيجاد آفاق وأساليب جديدة تمكننا من تثبيت وتطوير وضعنا (التوازن المادي) لنواصل رسالتنا.

□ لدينا ازمة في تقديم التدفق الابداعي في البلد، في وقت يبدو فيه الجمهور والسوق غير منتبهين للمشكلة المادية التي تعاني منها المؤسسات، والدولة على كل غير معنية بهذا الامر. والمؤسسات في خطر الآن. في جو الأزمة الاقتصادية، والتركيز على الطابع التجاري، يتردى الطابع الثقافي للمؤسسات. في جو التناقض بين التجاري والثقافي نحاول ابتكار صيغ توفيقية لنستمر كموقع ثقافي.

□ ثمة بنوك (مصارف) وصاغة حاولوا مراراً شراء المؤسسة. لذا من المفروض ان نتنج ما يكفي لسير العمل. نحن شركة مساهمة غير قادرة على تلقي تبرعات. نستطيع اقامة مشاريع للمساعدة، كاقامة معرض أو تأجير الصالة للمؤسسات وجمعيات وهيئات.

□ البلد منكمش والجمعيات تعاني. كان لدينا مشاريع تطوير كتحسين للصالة واصدار نشرة فصلية. توقفنا عن كل ذلك بسبب الواقع المالي.

□ مسألة توجيه نشاطات الدار تتم بناء على تفاعلات حوارية واسعة. المساهمون في «الندوة» اربعون شخصاً، وهؤلاء يشاركون في اجتماعات دورية، فصلية، مع مجلس ادارة وبتوجيه من جمعية ادارية ولجنة متابعة. اذاً هناك مؤسسات قائمة. وهناك اشخاص ودوائر يؤثرون في عملية الحوار. وفي توجيه المؤسسة سياسياً او ثقافياً.

□ يجب ان تكون المؤسسات منفصلة تماماً عن الدولة وإلا فقدت مصداقيتها، ولكن على الدولة ان تنظر الى اهميتها وتساهم في تشجيعها عبر شراء الاعمال الفنية، واعفائها من رسوم معينة (الكهرباء، التلفون، الضرائب الخ). □

سعيد طه

□ برزت فكرة «صالون الجمعة الثقافي» في أواخر الـ١٩٨٥، من حفلة شاي وداعية للكاتبة ديزي الامير التي غادرت لبنان نهائياً، واجتمعنا حوالي خمسة عشر أديباً وصحافياً، وكانت جلسة غير مبرمجة، مما شجعني على ذلك هو سؤالي لماذا لا يكون هناك لقاءات ثقافية في اطار اجتماعي خارج حدود المؤسسة الثقافية الروتينية، وبدأت اتصالاتي مع كل من يعمل في الصفحات الثقافية آنذاك، ودعيتهم الى عدة اجتماعات، وكان لقاؤنا الأول، يوم الخميس، لكن حتى لا نتضارب مع نشاطات المجلس الثقافي الجنوبي والنادي الثقافي العربي، جعلنا اللقاء يوم الجمعة وسمي كذلك! برزت أهمية اللقاء وسط ظروف امنية صعبة وأوضاع سياسية فرضت نفسها على المؤسسات الثقافية، فكان «اللقاء» مخرجاً، في غياب المؤسسات نفسها، يومها احتل حزب الله مركز المجلس الثقافي الجنوبي، وتوقف النادي الثقافي العربي، وتجمد اتحاد الكتاب اللبنانيين في فترة صراع الاحزاب، واصبح الصالون كناية عن نافذة صغيرة.

□ هدفنا في البداية كان تفعيل الحوار بين المثقفين واسقاط الحواجز بين المحاضر والحضور. وأن يتحول «اللقاء» الى منبر حر تشترك فيه اطراف عدة. وهذا ما توصلنا اليه بعد صراع طويل لإثبات وجودنا، واقناع بعض المشككين بجدية «الصالون» وقد برزت اسماء شابة من «اللقاء» اصبح الان لها اسمها وحضورها في الصفحات الثقافية. إضافة الى انتشار هذا اللون من الصالونات في بيروت والعديد من المناطق، وولد من هذا «اللقاء» جمعيتان هما «اصدقاء الكاتب والكتاب»، «والمنتدى القصصي في لبنان»، ويقول احد اصدقائنا أن «لقاء الجمعة» انتقام لذيذ من الجلسات الثقافية المملة.

□ واصبح «الصالون» شبيهاً بالفولكلور الثقافي، وهذا الفولكلور قد يعجب البعض وقد يرفضه البعض الآخر لكنه اصبح جزءاً من دور الحياة الثقافية اللبنانية، فلا تستطيع تجاهله، وتجاهل ضرورة المشاركة فيه بين الحين والآخر.

□ خلال ست سنوات كان هناك تعاون مثمر مع المؤسسات الصحافية الثقافية التي كان لها دور في ابراز «اللقاء»، واعطائنا ثقة ودعم للاستمرار في ظل المعارك الشرسة، وعقدنا أكثر من جلسة وسط القصف. وكان هناك تعاون مع المؤسسات الثقافية الأخرى كاتحاد الكتاب اللبنانيين الذي احببنا أن يكون رئيسه عضواً في الهيئة الفخرية لاصدقاء الكاتب والكتاب.

□ ثمة سلبيات تطفو على سطح اللقاء، فهذا المنبر حر والحضور مفتوح لمشاركة الجميع، وبالتالي فنحن خاضعون لنوعيات مختلفة من الذهنية الثقافية اللبنانية التي تحاول فرض قناعاتها على الآخرين، مستغلة فرصة الكلام حول موضوع أدبي، فينحرف النقاش دائماً الى مكان آخر.

سلبية اخرى تتمثل بالاطراء والمديح الذي ينصب وينهال على الاديب المحتفى به، وهذا يعود الى أمرين: أولاً: لان الجو الاجتماعي بين الحضور يفرز نوعاً من الخجل الأدبي في التعامل النقدي الموضوعي بين الادباء وخاصة الاصدقاء.

ثانياً: ان معظم المشاركين في اللقاء يتواطؤن، ويتبادلون المديح بالتالي، مما يقلل من النقد المباشر. وغياب المشاكسة في النقاش إلا

بيروت ١٩٩٢: بين فنادق الثقافة وخنادقها

فيما ندر واحياناً نتقصد تكليف اشخاص لانتقاد هذا العمل الأدبي أو ذاك وذلك لكسر رتابة الجلسة، عبر الاستفزاز باسئلة مضادة لطقوس الاحتفال.

□ ثمة ثقافة شكلية تفرض نفسها في المنابر والصفحات الثقافية، وتصف نفسها احياناً على انها نخبة مع انها تصدر عن أنصاف مثقفين... لذلك نجد اللقاء هو شريحة مصغرة لواقع ثقافي لبناني، حيث تلعب الهواجس الشخصية والعلاقات، دوراً كبيراً في مسائل الثقافة مما يحولها الى ما يشبه الحارات الشعبية. □

(*) صاحب لقاء الجمعة الثقافي.

لقاء الجمعة انتقام لذيذ من الجلسات الثقافية المملة

عبده وازن

□ تصعب الكتابة عن المشهد الثقافي في بيروت خارج اطار الحرب. فالحرب التي يحاولون الآن محوها من الذاكرة هي اعمق من أن يمحوها النسيان. والسلام الذي يجري الكلام حوله الآن أيضاً هو سلام مصطنع وليس حقيقياً. هو سلام الضعفاء والمقهورين وليس سلام العائدين من الحروب. هكذا فجأة يريدون من المثقفين ان يتجاهلوا حرباً دمرت واحرقت طوال خمسة عشر عاماً وأكثر. يريدونهم ان ينسوا كل شيء وان يساقوا كالنعاج الى السلام الذي لم يصنعوه كما سيقوا سابقاً الى الحرب التي لم يصنعوها.

□ التسمية الوحيدة التي تختصر بيروت الآن هي «مدينة العزلات». فبيروت اصبحت الآن أصغر مدينة لأكبر عزلات. ولا غرابة ان تزدهر فيها نتاجات العزلة، تلك النتاجات التي لا تتطلب الخروج الى أزمنة الآخرين والى خياناتهم. بل تفترض نوعاً من الوحدة الميتة والمضجْرة والجارحة.

□ المثقفون اللبنانيون يحيون الآن اقصى حالات العزلة: تبحث عنهم ولا تجدهم. تسأل عنهم ولا تجدهم. لقد استحالت اصواتهم الى اصداء في غابة هذا الوطن!

□ لم يعد للثقافة اثر كالأثر الذي كان في السابق. النخبة الثقافية باتت حفنة ضئيلة داخل هامش ضئيل جداً والآن في غمرة الأزمات الاقتصادية الخانقة يتضاءل أثر الثقافة أكثر فأكثر.

□ خلال الحرب كان للثقافة حضور واضح أما في السلام المصطنع الذي فُرض اخيراً على لبنان فان حضور الثقافة ضَمُر كثيراً واضمحلّ.

□ كيف يمكن للثقافة ان تزدهر في مرحلة تهيمن عليها المصالح الفردية والانانيات الصغيرة؟ في مرحلة فقد المرء خلالها قيمته وبات مسحوقاً في آلة صدئة!

□ أي عمل جماعي اصبح الآن معرضاً للخيانات. الروح الجماعية غابت وحلّت مكانها الانانية الفردية. الفرد الآن هو الهدف وليست الجماعة.

لذلك لم يكن مستغرباً ان تسقط غالب المحاولات الجماعية وان تبرز المحاولات الفردية.

□ ما ان خرجت بيروت من الارهاب الأسود حتى وقعت ضحية الارهاب الأبيض. من الارهاب الذي يقتل الجسد الى الارهاب الذي يقتل الروح. من ارهاب الموت الى إرهاب الحياة التي تُستجدى استجداء.

□ لم تعتد بيروت ان تصمت حيال أمور وأمور لكنها الآن اعتادت الصمت حتى الاحتراف.

□ الدولار الآن هو نجم بيروت: من أجل حفنة من الدولارات يمكن للمرء ان يجدّف ضد ذاته، ضد ماضيه ضد حاضره وضد ما يسميه مستقبلاً.

الدولار الآن هو نجم بيروت

□ لم يستطع المثقفون ان يتحاشوا المزالق الكثيرة التي جرفت سائر اللبنانيين فهم ينتمون الى القطيع نفسه. بل انهم كانوا الخاسرين الكبار في لعبة لم تكن لعبتهم ابداً.

□ يقولون لنا: تفاءلوا. لكن كيف؟

□ يجمع كل المثقفين على انهم يعانون حالاً من الاختناق ربما. أو من التململ. أو من القلق أو من الخوف. أو من الحيرة. يجمعون جميعاً على أنهم مقهورون ومفقودون ومحاصرون ومهزومون ومشتتون ومخنوقون. لكنهم يظلون عاجزين عن تحديد أسباب ما يعانونه وظروفه.

□ بيروت تختصر المدن العربية في ما تعاني وما لا تعانيه. هي الصورة الموجزة لما آلت اليه العواصم العربية عاصمة تلو عاصمة.

□ بيروت هي الاقامة والمنفى. والمنفيّ في بيروت لا يحتاج الى المنفى الخارجي ليؤكد حالة نفيه.

□ لكن بيروت المدمّرة دماراً خارجياً وداخلياً لا تزال هي المختبر العربي. لا تزال هي القوس الذي ينطلق منه السهم ليدلّ على غايته.

□ ما زالت بيروت تقرأ وان طبعت كثيراً.

□ ما تقرأه بيروت قد يكون قليلاً لكنه خاص ومميز. ما تقرأه بيروت لا تقرأه مدينة عربية اخرى. وكذلك ما تضيئه بيروت تعجز عن اضاءته أي مدينة اخرى.

□ ثقافة بيروت هي ثقافة الخاص لا العام. حين تنقلب المعادلة تصبح بيروت مدينة عادية. لكن بيروت تنتصر دوماً للخاص لا للعام. العام ثانوي دائماً في تقويمها.

□ تظلّ بيروت هي بيروت على مرّ العهود والحكومات والجيوش. بيروت تسم عابريها وغرباءها لا العكس.

□ صفة واحدة تميّز بيروت: الحرية! الحرية فقط لا غير. الحرية التي تشرق كل صباح كالشمس وتضيء كل ليلة كالقمر. □

(*) شاعر وصحافي.

عقل العويط

□ لم استطع يوماً، ان أتأمل في بيروت الثقافية، ولا ان أتأمل في مناخها الابداعي خارج مفهومي الحرية والتمرد في معناهما المتحرر من الايديولوجيا. كانما قدر الابداع نفسه، مثلما قدر أي تمايز، ان يبقى رهين التمرد والحرية. هكذا نظرت الى بيروت الستينات والسبعينات وقبل ذلك، خلال فترات جنونها الابداعي وخلال قدرتها على التعبير عن ذلك الجنون واحتفائها به. وهكذا انظر اليها اليوم، خلال فترات جنونها الصامت وموتها الداخلي، وخلال عدم قدرتها على التعبير عن جنونها، وانا أشهد انهيار هذا المكان الأخير للحرية في العالم العربي. وأيضاً خارج المعنى الايديولوجي للحرية.

□ في رأيي ان بيروت الثقافية ليست فترة تاريخية أو مصطلحاً نقدياً أو ايديولوجياً أو نرجسياً يحلو للمثقفين اللبنانيين ان يستخدموه، بقدر ما هي بؤرة مكانية وروحية، يجتمع فيها من الخصائص والسمات ما يؤهلها لتكون كذلك، خلافاً لبعض التنظيرات الحاقدة والمعقدة التي ينفعل بها البعض والتي تطفو في لحظات من الضعف الانساني

والاخلاقي، أو في لحظات الاستقراء اللانساني واللاخلاقي، هنا وهناك أو هنالك، لدى نسيان أو تناسي البنى المكانية والروحية والابداعية التي تمثل لاوعي المكان وأهله وأيضاً ضيوفه وأصدقاءه الذين شاركوا في صنع بيروت الثقافية. انها البنى التي تصبح شرطاً طبيعياً ولازماً للابداع نفسه.

واسوق هذه الملاحظة متبيناً الفروق الهائلة في التعبير عن الحالات الابداعية وفقاً للظروف التاريخية والمجتمعية والسياسية المحددة، ومتبيناً في الوقت نفسه تغير ظواهر التعبير عن تلك الفروق مع تغير الظروف التي اشير اليها. وليس من مثال للتعبير عن ذلك أكثر من السنوات الخمس العشرة الأخيرة، التي رافقتها ابشع ممارسات التاريخ الحديث في ضرب مفاهيم التمرد والحرية والابداع. لكن ذلك لم يستطع في ذاته ان يلغي. انه «يغيّب» التمرد والحرية ويحاصر الابداع، لكنه لا يستطيع ان يلغي. انه يستطيع ان يغيّر في شكل التجليات الابداعية ومظاهرها من دون ان يتمكن من الغاء التجليات في ذاتها.

لهذا السبب «تتغيّب» بيروت الثقافية كحالة عامة. كمكان شمولي يحتضن الابداع. «تتغيّب» كلحظة تاريخية فريدة معلنة لترتد الى موتها الداخلي وجنونها الاعمق. أو لتكتب هذا الموت. في سياق قائم على الفرد المتعدد المبدع، بعد ان كان قائماً على المكان الشمولي الذي يحتضن الفرد المتعدد المبدع.

سحقاً! أليس الفرد المتعدد المبدع من نتاج التمرد والحرية، الذي لا تستطيع أي لحظة تاريخية وسياسية مظلمة ان توقف ابداعه؟

□ وبيروت الثقافية ليست شعاراً ثقافياً وايديولوجياً يترافق مع الوعي النقدي لهذه الحالة أو مع التنظير له. انها طقوس الامكنة. ويصعب على أي كان ان يلغي قدر هذه الطقوس وشعوذاتها وهلوساتها وابداعاتها وجنونها وعربداتها، واخطائها التاريخية. لهذا السبب ولاسباب اخرى ترتبط بالظروف الظلامية التي تتحكم بالمبدع العربي في امكنته المتعددة، استطاعت بيروت ان تحدث هذا التمرد الهائل في الكتابة الابداعية العربية وان يقترن ذلك بمجمل التحولات التي شهدتها اللغات الابداعية في مختلف نواحي الابداع والفكر العربيين.

□ ان بيروت أكدت الابداع العربي وبلورته. وكانت «البيئة» النبيلة لهذا الابداع ولم تحتكره لنفسها كانجاز نرجسي، بل حررته من سماته المتقوقعة لتجعل منه احدى السمات التي يفترض ان تكون في طبيعة الابداع الانساني.

وإذا نظرنا الى الواقع العربي منذ الستينات الى اليوم، والى ظروفه التاريخية والسياسية المتشابهة والمتنوعة. وقارنا ذلك بالظروف التاريخية والسياسية التي عاشتها بيروت والتي تعيشها حالياً، امكننا ان نلفت الى اهمية «المكان»، كصيغة وحالة وروح، وامكننا أيضاً ان نلفت الى النتائج المترتبة على «غياب المكان» او تماثله مع الامكنة الاخرى، وامكننا تالياً، ان نتبين اثر ذلك على شكل التجليات الابداعية ومظاهرها، وعلى طبيعة الجرف الابداعي الذي يرافقها أو على طبيعة انعدامه، وفقاً لـ«حضور المكان» أو لـ«غيابه».

□ ان بيروت الثقافية والابداعية ليست حالة نرجسية لبنانية أو صيغة تقارب الادعاء وتنطوي على الخواء، فهي حالة عربية متمايزة احتضنت روح التحولات العربية الابداعية وتململاتها الدفينة وتطلعاتها الى ان تكتب لغة العصر، في اشكالها التعبيرية المختلفة وعبر الفنون المختلفة ولاسيا عبر دلالتها الكبرى المتمثلة بالحداثة الشعرية ومضامينها واشكالها التدميرية التي كانت بيروت «المكان» الصالح لتفجرها ولاستمراره الى الان، على الرغم من الآلام الهائلة التي يعيشها هذا «المكان». وأيضاً على الرغم من التغيرات والانحسارات النوعية والكمية التي يشهدها حالياً هذا «المكان».

□ وإذا كانت بيروت اصبحت، اليوم، «الغياب» لا «المكان»، فان ذلك لا يلغي السؤال الممض الذي يطرح نفسه: اين هو «المكان» الثقافي الابداعي الآخر في «غياب بيروت»؟ وإذا كان السؤال لا جواب عنه، أفلا يستدعي ذلك العمل لاستعادة «المكان المستحيل» ورفع الكوابيس التي تربض فوق جسد بيروت وروحها، ورفع هذا الظلم التاريخي الفادح الذي نتشارك جميعنا، نحن اللبنانيين والعرب الآخرين، في ارتكابه، برباطة الجأش التي لا يعرفها سوى القتلة؟ □



(*) شاعر وصحافي.

المؤسسات نوادي قرى.والصالونات جوقات زجل

■ تصعب الاحاطة بثقافة لبنانية محض، أو ابراز بطاقة هوية خاصة. فثمة ثقافات متنوّعة لها إرثها الديني المتعدد وكذلك زئبقية حضورها، وسرعة افلاتها بعد التقاط أول خيط. وهذا لا ينفي بعض خصوصية لعاصمة تملك ذاكرة حيوية، حية سابقة في الستينات والسبعينات، مضافاً اليها الآن ذاكرة حرب، فيصعب حصر هذه المروحة الضخمة من الثقافات. ولكن يمكن إبراز بعض سمات بيروت الثقافية الراهنة، دون الخوض في اعلاء النص اللبناني، فننظر الى المدينة بذاتها، بكينونتها دون مقارنتها مع عواصم العالم الثالث أو العالم العربي.

ثمة ثقافة اغترابية تعتبر أن الزمن قد توقف في ١٣ نيسان ١٩٧٥. أي يوم اندلاع الحرب الأهلية، وأن ما جرى من فظائع وكوارث وحروب ليس من شيم أهل البلاد، والعنف ليس من ثقافتهم، وأولو الثقافة هذه مازالوا محتفظين بألبوم ضخم من الصور التذكارية ويعيدون اجترار فولكلور ثقافي، وإخصاب ماضٍ منفصل عن الشارع وعن روزنامة الأحداث، نحو إحياء عز مزعوم. وازدهار موهوم، وتطريز هالات، لأسماء عادت من المنافي أو خرجت من الملاجىء لتشتم وتلعن هذا الحاضر وبالأدوات نفسها، من معارض تزيينية الى حركة مسرحية رخيصة، وسينما استهلاكية، والثقافة التي كانت تمجد لبنان السلام سابقاً عبر ثقافة «الكارت بوستال» السياحية، تحولت الآن الى ثقافة فولكلور الحرب وبطاقات الخراب والندب، وانزلقت الى خرافة أندلسية منعزلة على كراسٍ هزازة أمام موقد الحرب، تتأمل وتستحضر أرواح ثقافية من مجلة «شعر» وأسطورتها وخرافتها، الى موضوعات الحرية والعروبة في مؤتمرات اتحاد الكتاب اللبنانيين، واحياء ثقافة صالونات أدبية يغلب عليها طابع حفلات الزجل والتطريب المتبادل، في عمليات نبش متواصلة في الجمهورية بحثاً عن ذهب الابداع. وبالسقوط في شوفينية محليةلا تعود تستغرب الثقافة المناطقية (مناطق) التي تغلغلت في تخاريم الحياة الثقافية من تمجيد للقرية في عاداتها وتقاليدها وشهدائها، وتعميم القرية كنموذج للجمهورية اللبنانية وللعالم، وكذلك الزاروب والحي في المدينة، وهذا يستدعي طبعاً الطوائفية في النص من حضور الارث الديني كفولكلور براني سطحي فندخل في ألف ذاكرة وذاكرة، وطبعاً لا ننسى النوافذ الخارجية التي تدخل من خلالها رياح ثقافية شتى تتصارع بين بعضها البعض ثقافة فرانكوفونية وانكلوسكسونية، ثقافة باريس التي تنحسر وثقافة نيويورك وهوليود الزاحفة، وهذا الصراع له مكانه في بيروت إن في اللغة والمشهد والنظرة الى العالم أو في المؤسسات المتعددة. صراع بين ثقافة الكلية اليسوعية وبين ثقافة الجامعة الأميركية، كذلك نتلمس خفايا صراع ثقافي عالمي يتجلى في بيروت [مناهج تربوية ـ تعدد برامج تلفزيونية ـ الترجمات والكتب والقراءات] وخارج غربي عموماً يتصارع مع ثقافة اسلامية لبنانية لها مراجعها العربية [الأزهر والنجف] ترافقها أصولية ثقافية متعددة الهوى والانتماء.

يمكن الحديث عن حيوية في الثقافة اللبنانية، لكونها مازالت طليعية في إطار الخدمات والتسويق، فالناشر اللبناني له مكانته الأولى في عالم النشر العربي، والموزع السينمائي اللبناني هو المسوّق الأول للفيلم العربي والأجنبي، وحيويةٍ متعهد الحفلات اللبناني في جلب الاستعراضات والمسرحيات العربية مازالت مستمرة، ناهيك عن حيوية الخدمات الصحافية اللبنانية التي تشكل ما يشبه «الكارتل» الصحافي في الصحافة العربية، وفي هذا الاطار هل مازال ممكناً بعد الحديث عن حيوية ثقافة خدمات؟ أي ثقافة ترانزيت واعادة تحويل لكل خارج غربي الى داخل عربي والعكس صحيح؟

في إطار آخر، تبدو المؤسسات الثقافية اللبنانية كأنها في فترة نقاهة بعد حرب تدميرية لكل البنى، لكنها تعاود طرح الأسئلة نفسها بالأدوات التقليدية، فهي لا تتجاوز حفلات التأبين بين استنكارات وتضامن وتقبل تعازٍ وشهادات من بيروت الميتة، وإحياء أشخاص من ذاكرة عميقة عن رواد في جبل عامل أو كسروان وجرود جبيل والبقاع، فتتحول المؤسسات الى ما يشبه نوادي القرى.

رغم ما يروى عن دور الصحافة اللبنانية وأهمية صفحتها الثقافية قياساً للصحف العربية، فان هذه الصفحة قد تراجعت بشكل مذهل، حيث غابت الملاحق الثقافية (النهار/الأنوار/السفير. . .) وتحولت الصفحات في معظمها الى متابعات وصياغة أخبار وللمة أخبار وكالات أنباء، وتراجع تفاعلها بالثقافة العربية، خصوصاً إذا اعتبرنا أن أهمية بيروت كانت بالحضور الثقافي العربي، فانكمش هذا الدور وانعزلت على ذاتها، لأسباب تقنية كغياب البريد والاستكتابات، وغياب المثقف العربي عن المدينة، وما يفجع في هذه الصحافة انحسار العصب النقدي لصالح صحافة النميمة، حيث انزلق الحوار الثقافي الى حوار ميليشياوي من تهميش وتهشيم والغاء الآخر، فنجد في المجلات الأسبوعية زوايا نميمة من فلاشات إلى مضادات ودبابيس وخبايا في عملية تقليد للمجلات الفنية الرخيصة، بحثاً عن فضيحة شخصية كمثل: شاعر شوهد يأكل الهمبرغر. وخبريات شخصية تنفي الآخر وتغتصبه وتشتمه، ويترافق هذا مع حضور ثقافة الصالون الأدبي وتفقيسه للكتاب والشعراء، وإبرازهم في اليوم التالي على صفحات الجرائد والمجلات في حوارات يغلب عليها الانشاء والمحبة والسلام واليمامة وطائر الفينيق. وتجاور هذه الثقافة ثقافة الاستهلاك مع المطرب الصاعد والمطربة المعجزة، الشاعر الصاعد والناقد الصاعد في لعبة ملاءٍ ثقافية. كأن المدينة في طريقها نحو ثقافة الاعلانات المضاءة بالنيون ثقافة الخدمات السياحية مرة أخرى. □

ي. ج



عواصم ثقافية

الشعر

الشعر ممتنع والقصيدة مبتعدة

■ يكاد يكون زمن نقد الشعر. الارهاصات التنظيرية غالباً ما تستبق ارهاصات القصيدة نفسها. وغالباً ما تكون هذه القصيدة قاصرة عن نصها النقدي ذاته. زمن يقل فيه الشعر وتكثر فيه القصائد. أيضاً هنا غلبة الفوضى وفلتان المعنى.

لقد اقامت القصيدة في لبنان أوهاماً وأصناماً لها. اقامت معابدها ونصّبت كهانها، اتباعها، واعداءها. لكن قبل أي شيء آخر اقامت لنفسها لغتها وحساسياتها. ليس من وصفة شعرية واحدة أو معادلة ثابتة في القصيدة اللبنانية. ثمة «قصائد» وليس قصيدة واحدة. لم تهيمن في أي وقت قصيدة ما على النتاج الشعري اللبناني حتى في عز ازدهار القصيدة الخطابية و«الملتزمة» - اذا صح التعبير - ولا حتى حالياً حيث تبدو الغلبة كمياً ونوعياً لقصيدة النثر التي تتنازعها تيارات متعارضة اسلوبياً ولغوياً. هذه «القصائد» لا تتشارك إلا في التنافر وعدم القرابة، تحكمها تعددية المصادر والموروثات وطرائق النظر والكتابة. وبدون شك ان هذا الشعر يبدو حتى الآن الأكثر مغامرة في التجريب الشعري العربي.

ان مغامرة الحداثة التي اقامت في بيروت سابقاً، اتاحت التحاور وتبادل التأثيرات وتنمية اللغة الشعرية ليس لاصوات شعرية عربية فحسب، بل كوّنت ارثاً مكتسباً للصوت المحلي يتيح له الاستفادة بشكل عميق من خبرات التجربة تلك وحقائقها التفصيلية، وبمعنى آخر ان خميرة الحوار الذي اقامته حركة الحداثة قبلاً في بيروت لم تكتنز ميراثاً كمياً أو نوعياً فقط بل أيضاً - وهذا هو الجوهري - اكتنزت حساسيات شعرية وطرائق تلمس للغة كثيرة التنوع، يضاف الى ذلك ان المكان اللبناني بوصفه مكاناً تعددياً وديموقراطياً - نسبياً - هو أيضاً متعدد المستويات والمصادر الثقافية، اتاح بشكل أو بآخر فرصاً لاستنباط اشكال تعبيرية شعرية لا تتوقف حركتها أو تتمحور حول ايقونة شعرية جامدة، ولا تستسلم لاثقال ماضوية ابوية.

اغلب الظن ان القفزات النوعية التي حصلت سابقاً في الحركة الشعرية لن تتكرر ثانية، واغلب الظن ان صوت الشعر اصبح مكتوماً. انما هذا الظاهر لا يؤطر حقيقة الأمر ولا يسعفنا جيداً على فهم الراهن الشعري. ويبدو لنا اليوم ان ما اسلفناه صحيح بوجه من الوجوه، لكن ببعض الدقة نكتشف ان ما ينجز الآن وما انجز اثناء سنوات الحرب، لا يقل قيمة عن النتائج التي خلفتها حركة الخمسينات والستينات. إذ تبدو القصيدة، في لبنان خاصة، ملمومة على بعضها وعلى لغتها، تتقاطع مع واقعها في جوانيته وليس في انفعاله فقط، تتشابه مع شاعرها وتحقق فرديته وفرادته، تتسع للمهمل من الكلام وللمتداول، تختصر وتكثف، تبتعد عن العناوين الكبرى وتقارب ذاتيتها، وإذا تحاشينا وصفها أو نعتها بـ«الواقعية الجديدة» فلا يمكننا تحاشي وصفها على انها «روائية»، راوية سيرة، وناسجة حكاية، شخصانية وناظرة الى مكانها، ملموسة ومتحققة في زمنها الخاص والعام.

الحرب دمرت عمارة اللغة وسناندها، رطانتها وفخامتها، اسقطت الاجنحة المتعالية، احضرت الغرابة الى واقع مشحون بأكثر المفارقات مفارقة. وهنا، هذا الفعل بالضبط، لم يعد يسمح للشعر بالا يكون حقيقة بصرية ومشهدية ضامرة أو ظاهرة، بل ان بلاغة المعنى والصورة اختصرت الى الحد الاقصى من بلاغة المفردات حتى باتت البلاغة عنصراً شاذاً في القصيدة.

الحرب أقامت فاصلة ضخمة بين قبل وبعد. وان كنا لا نعزو كل انجازات القصيدة اللبنانية لها، فاننا نعزو لها كل الرداءة والابتذال الطافح اليوم على قسم لا يستهان به من النتاج الشعري اللبناني.

وفي الراهن الشعري اللبناني ايضاً، لم تعد الجماعة صائغة لنص الشاعر، فقد تفتتت العصبيات والحزبيات وتشظت، وبرز الطرح فردياً بتفاصيله وعزلته. وهذا الانفكاك عن الاجماع وعن انواع السلطات النقدية والادبية والمجتمعية، اتاح فيها بعد، وضمن النسق نفسه الذي حطم وثنية الشعارات واللغة، ان ينفصل النص نهائياً عن الشفوي ويحقق نصه الكتابيّ الخاص.

ان التبدلات الايقاعية في الحياة وفي مظاهرها، فرضت بالضرورة تبدلات ايقاعية في القصيدة. فالايقاع الروائي يهجس بسيرة الجماعة عبر تجليها في سيرة الفرد دون ادعائه بتمثيل «الجماعة»، هو الايقاع الذي يهجس أيضاً بحفظ الذاكرة وتدوين ما حصل وقد حقق لقصيدة النثر نبرة الروي الخافتة والمنسوجة من عدة مطارح وعدة زوايا نظر. وافضى إلى قصيدة معيوشة، هي على ضآلة مساحتها، تنمّ عن سعة تعبيرها، فاصبح المحلي والمنظور بهذا المعنى مشكلاً اساسياً للحساسية الشعرية واللغوية.

وفي مقلب آخر من الكلام، نرى ان انفتاح التجربة الشعرية اللبنانية على لغات أخرى، خاصة الفرنسية، اعطى لهذه التجربة سمة التلون والتعدد، وافسح بالمجال للغة بان تحتمل اجراءات جديدة وحلولاً شعرية لم يعرفها الشعر العربي السائد إلا عبر تمظهرات مترجمة بشكل سيء ومصطنع.

يكاد يكون تحديد القصيدة اللبنانية في انها كفّت عن كونها بياناً سياسياً معارضاً، قيمته الشعرية تكمن في مدى قوة شتيمته و«ثوريته» (المشبوهة). وكفّت عن ان تكون ترجيعاً لصدى امجاد وبطولات (مشكوك فيها اصلاً). وكفّت عن تبنّي تداعيات رومانسية تشوب لغتها لهجة عسكرية (...) وبالطبع كفّت، وبخجل شديد عن ان تكون قارعة لطبول حروب وهمية أو خاسرة سلفاً. لقد غدت قصيدة ممتنعة ومبتعدة عن مديح «الحداثة»، وان يكن هذا المديح عنوان شرعيتها الشعرية، وقد أصبحت مقفلة على نفسها ولا تنادي ما هو خارجها. حركتها ومجالها الحيوي في قماشتها الشعرية فحسب. □

ي. ب





بيروت ١٩٩٢: بين فنادق الثقافة وخنادقها

أنسي الحاج

□ مع تحفظي من كل التسميات التي أطلقتموها، التي قد أكونها أو لا أكونها، لكن كلمة «لهب» أتوقف عندها وأعتقدها صحيحة، بالمعنى المادي، أي أحسه بداخلي مشتعلاً دائماً. لا أعرف من أين أستمده، أعرف أني كنت دائماً هكذا. لهبي لهب كياني أكثر مما هو لهب أدبي، واللهب الأدبي هو نتيجة.

□ المرأة حاضرة عندي منذ وفاة أمي. ومثل كل يتيم. لست فريداً بهذا الموضوع.

رافقت آلام أمي. وكنت أتعجب كيف يتحول المرء من شخص جميل ومالىء دنياه الى مريض فجأة وضعيف ثم يموت. هذه الصدمة جذرية في حياتي وهي بأساس كل شيء آخر، من حب المرأة إلى كره المرأة، ومن نهم الحياة إلى حلم الحياة عوض عيشها، أو بالاضافة إلى عيشها. وكأن الواقع قدر ما هو بشع وحقير لا يمكنك أن تعيشه بوعيك، عليك أن تخترعه بحلمك.

□ أعتقد أن الحياة خدعة. أتعامل مع الموت على أساس أنه حاضر في كل لحظة. ولذلك الحياة حاضرة في كل لحظة. وبما أنه حاضر بكثافة كل لحظة لذلك أعيش الحياة بكثافة كل لحظة. هناك سباق بيني وبين الموت. ليس سباقاً على مدى تاريخي بعيد بل على مدى لحظوي أقصر بكثير. أنا ملتهب لأني أتوقع الموت الآن، في هذه اللحظة.

لا أؤمّن للزمن ولا لجسدي ولا لعقلي، ربما فقط لله، لأن لديه رحمة وعقله أكبر من عقلي، ويستوعبني.

□ لا أذكر طفولتي تماماً. أنا في نسيان ارادي. بعد موت أمي، قررت أن أتعامل مع الواقع على أساس تجاهله. صرت أضحك. ضحكت نهار دفنها. طلعت على شجرة تين في القرية وصرت أضحك. ثم حصل معي حادث مماثل، مرض ابن خالتي. كان رفيقي، وأحبه كثيراً. أصيب بالسرطان، ومات. كان عمره ١٦ ـ ١٧ سنة وكنت أصغر منه بسنتين. ما كدت أشفى من الصدمة الأولى حتى جاءت الصدمة الثانية. رحت وجلست في السينما يوم عرفت. وبدأت أبكي. زرته في المستشفى وما قدرت أن أتحمل. كانت أصعب أيام حياتي، رأيت الشخص نفسه الذي كنت ألعب واياه في البساتين ونهرب من المدرسة ونذهب الى البحر، الشاب المليء بالحياة، المحب، رأيته مطروحاً في السرير وميؤوساً منه. أصابني كفر وغضب هائل. أنا باستمرار في قبضة هذه المشكلة، مشكلة الحياة والموت، مشكلة الألم واللذة، مشكلة البؤس والفرح. كيف سنتخلص من الجانب الملعون من الإنسان، من الألم خصوصاً وليس الموت وحده. الموت نهاية. الموت لا تعرف عنه شيئاً. طبعاً الغياب، الموت مرعب، لكن الألم أرعب. فيه عقاب دائم وتشويه، فيه تعذيب وإذلال.

□ كنت قليل المطالعة الأدبية. كانت تستهويني قصص المغامرات التاريخية، والرواية البوليسية. كل ما لا علاقة له بالتغذية الأدبية «الرسمية». لم أبدأ تذوق الشعر الا في الصفوف الأخيرة من الدراسة الثانوية، مع الرومنتيكيين. ثم في ما بعد، أكثر فأكثر، مع بودلير ورمبو. عندما أتطلع الآن الى الماضي أرى كم أن سيري، الذي يقال انه مليء بالتناقض، قد انتهج على الدوام خطاً متناغماً. بعكس ما يظن بعضهم. من البداية الى الآن عالمي واحد، متكامل. الذين أحببتُهم والذين لا أزال قادراً على حبهم متشابهون مهما تباعدوا، تجمع بينهم قواسم مشتركة جوهرية.

في العربية أولى مطالعاتي كانت لجرجي زيدان وتوفيق يوسف عواد. وفي ما بعد أبو شبكة وفؤاد سليمان. أما جبران فلم أكن من المعجبين به. بعكس كل أولاد جيلي. كنت كلما هممت بقراءته يعروني اكتئاب شديد. وكنت أنفر من تكراراته ولهجته الواعظة. أعترف اني لم أبدأ بمحبة جبران وتقدير أهميته الا منذ سنوات. وكان لكتاب توفيق صايغ حول الرسائل المتبادلة بين جبران وماري هاسكل أكبر الأثر عليّ في ذلك: لقد جعلني أكتشف أن جبران كان أقرب اليّ مما كنت أظن، وان الـ Pause الذي كنت أحسه ملتزماً اياه لم يكن وليد تصنّع، وأن الحياة التي عاشها بحر زاخر بالتجارب العميقة، الأصيلة، و«الحديثة» كما نقول اليوم. وعندما يتوصل المرء الى كسر جليد الجو التبشيري الطاغي عند جبران، والى النفاذ من بين حقول المضامين التقليدية أو البدائية رغم جدّتها في ذلك الوقت، يرى الكثير مما يجعل جبران دائم النضرة والحضور في قلب تناقضاته. يرى الروح البريئة والمتمردة، والنفس المعذّبة القلقة الظمأى إلى وحدة الكون، واللغة الشفافة الجارية على ايقاع الوجدان والخيال والحلم، بما يشبه مناخ المغيب، وغصّة كغصّة الوداع، أو الحب اليائس. يرى شاعراً انسانياً رفض قبلنا وجوه الموت الاجتماعي والاخلاقي والأدبي التي نرفض اليوم، وتاق أكثر منا إلى ما نتوقه اليوم من حرية.

□ غالباً ما أعجب بنقيضي

□ القسم الأول من شعري نشرت بعضاً منه في مجلة «شعر»، وهناك قصائد نشرتها في مجلة «شعر» ولم أعد نشرها في كتاب. كان من المفروض أن أنشرها، وهي موجودة في أحد أعداد «شعر». قبل ذلك كنت أكتب بخجل. بعد صدور «شعر» رأيت غيري يكتب مثلما أكتب، تقريباً، (جبرا ابراهيم جبرا، محمد الماغوط) ولم أكن أعرفهما. وهكذا تشجعت على النشر. قبل ذلك كتبت القصة القصيرة ونشرت منها في «الحكمة» و«الأديب» في منتصف الخمسينات.

«لن» أثار ضجة كبيرة. وأذكر أن ياسر هواري فتح صفحات «الأسبوع العربي»، التي كانت أهم مجلة أسبوعية في لبنان والعالم العربي، ودارت معركة حول «لن» معظم الذين خاضوها كانوا ضدي. منهم باسم الجسر، انعام الجندي، الدكتورة حياة حمود، وسواهم.

أول الأمر طلب مني أن أجري مقابلة للمجلة، مع نفسي، أنا السائل وأنا المجيب. حول «لن» وقصيدة النثر. نشر الحديث. ثم جاءت الردود عنيفة جداً، مع اتهامي بالهرطقة والتهديم للتراث. ثم كانت أصداء هذه المعركة في سورية والعراق ومصر... الكتاب منع في كل العالم العربي ولكن مثل كل شيء ممنوع كان يصل بالسر. وأصداء معركة من هذا النوع تصل، ويصبح الأدباء يردون على الأصداء، لذلك مثلما يقول عبدالقادر الجنابي: كل الذين كتبوا عن «لن» كتبوا عن المقدمة ولم يتحدثوا عن مضمون الكتاب.

كتبت المقدمة في ثلاثة أيام، وأثناء وجود الكتاب في الطبع ويوسف الخال يتصل بي يومياً ليسأل إذا كنت أنوي أن أكتب مقدمة وما حجمها ومتى أنهيها لأن المطبعة تنتظر الجواب. المقدمة كانت ضرورية لتقديم نوع شعري جديد. لم أكن واعياً مثل اليوم لهذا

منظر نرجسية الآخرين كرهني بنرجسيتي

(*) شاعر



الأمر، ولكن كنت واعياً بشكل لاواعٍ إذا جاز التعبير. . . بمعنى أن الأمر كان بحاجة لتعزيز اقتحام هذا النوع الأدبي. كان يجب تعميده. والمقدمة كانت العرّاب.

□ لا يهمني ما سيبقى من «لن». ولا من كتبي الأخرى. يدهشني الذين يلاحقون ترجمة أعمالهم والكتابة عنها. لم أستطع يوماً أن أتصوّر نفسي في هذا الدور. في الكتابة عني أكثر ما أبحث عنه هو وجود أو عدم وجود وشائج انسانية. ما يربطني إلى هذا الكاتب، ما يجعلنا صديقين ولو بلا معرفة. تعميم الاعلام، ديموقراطية النشر والاعلام أفقدت الكلمة المنشورة بريقها القديم. أهم ما يبقى هي الخلاصة الانسانية، الدفء الانساني، الحب، لا التقييم الأدبي والنقد. كل الناس أصبحوا مؤلفين وكل الناس أصبحوا نقاداً. لم يعد هذا هو المهم. النادر لم يعد الكاتب بل الصديق، القلب المحبّ، العقل الخلاق، المعطاء، الذي يكتشف فيك ما لم يره الآخرون، ما لم تره أنت نفسك.

□ تأسيس مجلة «شعر»؟ أول ما تأسست كان ذلك في رأس يوسف الخال. ثم بين يوسف وأدونيس. هناك فترة في البداية كان فيها أيضاً خليل حاوي. لا أعرف عنها كما يجب. لكنها على كل حال لم تدم.

ذات يوم في خريف ١٩٥٦ جاءني يوسف الى «النهار» في سوق الطويلة وقال لي: أريد اصدار مجلة للشعر، وأنا أعرض عليك أن تكون معي ومع أدونيس، وسنعمل على تجميع كل المجددين والحديثين، وأنا أريد منك شيئاً للعدد الأول.

لم أستطع أن ألبيه للعدد الأول، فباشرت مساهماتي انطلاقاً من العدد الثاني. كنت أخجل بالشعر الذي أكتبه فآثرت البدء بنشر المقالات النقدية.

كان يوسف قبلي في «النهار». عمل فيها بضعة أشهر ثم تركها ليؤسس «شعر». وكان يحرر فيها الزاوية الأدبية قبل أن تصبح في عهدتي. وقد استغربت دعوة يوسف لي الى المشاركة في المجلة لأني كنت قد كتبت عنه قبل ذلك مرة أو مرتين بسخرية وسماجة. غير أنه بدا متجاوزاً هذا الأمر. لقد كانت شخصية يوسف شخصية أب منذ البداية، منذ شبابه. وكان هكذا مع الجميع، ومع أكثر الذين هاجموه وجرّحوه.

أدونيس تعرفت اليه فور مجيئه من الشام عندما جاء يزور «النهار»، فكتبْتُ عنه يومها. كانت صداقتنا فورية. أكنّ لشاعرية أدونيس احتراماً خاصاً، وأنا معجب بعمقه وشفافيته وعلمه الواسع وريادته. لأدونيس فضل عليّ في بداياتي. وفضل البدايات هو الأهمّ. فهو شجّعني بينما سواه كان مرتاباً بما أعمل. وكان تشجيعه عاملاً حاسماً، خصوصاً وأنه الشاعر المطل بثقة على الماضي والمستقبل معاً. لقد ميّزني أدونيس دائماً بمحبته، وأنا آسف للسنين التي جعلتنا الحرب نمضيها كلٌ في دنيا.

له عالمه ولي عالمي. هذا طبيعي. نحن مختلفان جداً رغم تقاربنا في أمور عديدة. لكن أدونيس من الأشخاص الذين أحتاج الى دوام اختلافي عنهم. اختلافنا يغذّيني. انها مسافة خلاّقة.

بما أننا في تلك الحقبة أود أن أذكر لور غريب وليلى بعلبكي وتوفيق صايغ في معرض الحديث عمّن شجعوني. خاصة لما قررت إصدار «لن». هذه الأمور لا ينساها المبتدىء. تنطبع فيه الى الأبد. خصوصاً عندما ينشأ في جو عام معادٍ وعدوانيّ. ولن أنسى أيضاً صداقة شوقي أبي شقرا وتشجيعه.

□ دوري في مجلة «شعر»؟ يوسف وأدونيس كانا العنصر الأساسي. أدونيس لعب دوراً كبيراً لعله الدور الأكبر في اغناء المجلة بالمساهمات العالمية لاسيما الفرنسية. فقد أنشأ لها في باريس مطلع الستينات علاقات شخصية مع أبرز الشعراء الفرنسيين. بالاضافة طبعاً الى قصائده التي كانت كل واحدة منها مناسبة لأكثر من دراسة نقدية. لقد كان أدونيس بمفرده مجلة.

ومع أدونيس، خالدة سعيد. أهم من كتب عن الشعر الحديث، وعن أدونيس بالذات. ومن لم يقرأ كتابيها «البحث عن الجذور» و«حركية الابداع في الأدب العربي الحديث» لا يستطيع أن يرافق تطور شعرنا من الداخل، من صلب تكوينه الى صميم تقلباته وتغيراته. ان أهم ما تتميز به خالدة ليس العلم، ليس حدّة الذكاء، ليس يسر المقارنة وحسب، بل شاعرية الرؤيا. لذلك رأت قبل الجميع وأسست قبل الجميع.

فؤاد رفقه كان منذ البداية الى جانب يوسف. الصديق الوفي والشاعر الدافىء، الجوّانيّ، والمثقف العميق. وكان هناك نذير العظمة، ومحمد الماغوط، وأسعد رزوق، ثم في مرحلة لاحقة شوقي أبي شقرا وعصام محفوظ، ومن العراق كان يتردد علينا بدر شاكر السياب وجبرا ابراهيم جبرا، ومن الأردن فدوى طوقان وسلمى الخضراء الجيوسي. وكان يوسف غصوب يحضر معظم اجتماعاتنا الأسبوعية مساء الخميس. ونزار قباني ساهم في الأعداد الأولى. كذلك جورج غانم، ونازك الملائكة، وبشر فارس، وسعدي يوسف. . . ومن النقاد والباحثين نديم نعيمة، ماجد فخري، رينه حبشي، منير بشور، وغيرهم.

□ محمد الماغوط من الأول ظهر تميّزه عنّا. ظهرت شاعريته وشخصيته معاً ظهور القوى الطبيعية التي لا تقبل القيد، وتأتي من ذاتها لا من الثقافة. لقد أُصبتُ بحب قصائده كما أصاب بحب الجمال الذي «أفهمه» ولا أستطيع له تفسيراً.

وأكثر ما غبطت محمد الماغوط على صورته الشعرية. هذا عبقري صورة. لا يجاريه أحد. خصوصاً في التشبيه. خياله مطبوع بعقله الباطن وعقله الباطن خزّان كبير من الألم والحرمان والرغبات الرائعة. الماغوط هو أول وأكبر شاعر حديث بالسليقة، وليس مديناً للثقافة بشيء.

حملت قصائد الماغوط الى مجلة «شعر» منذ البداية، ومع «حزن في ضوء القمر»، رياح التجربة البوهيمية، نَفَس الجرح الشخصي والقهر على مستوى الوطن، وطعم الألم الوجودي، الكيانيّ، المتفجّر بموهبة وحشية. وهو يتمتع بما نقدر أن نسميه «شرارة المفاجأة البديهية». مفاجأة لأنها صدمة، وبديهية لأنها كانت راقدة في العقل الباطن قبل أن يأتي الشاعر ويعطيها اجازة المرور.

□ هذا الذي سميته مفاجأة بديهية، ولعله أصعب ما في الصورة الشعرية، وقمّة الشفافية فيها ـ هذه الموهبة النادرة، تلقاها مثلاً، ولكن في جو آخر، في شعر الأخوين رحباني، وفي بعض قصائد طلال حيدر. بين الشعراء الفرنسيين المعاصرين تجدها عند بول ايلوار، وان تكن من طبيعة أخرى. ثمة فروقات عديدة بالطبع منها أن المفاجأة

جعلني «الأصدقاء» أفضل معاشرة أسخف امرأة على صداقة أعظم رجل

بيروت ١٩٩٢:

بين فنادق الثقافة وخنادقها

البديهية تتولد عند الرحبانيين من التقاط الفكرة أو الصورة العميقة والتعبير عنها بلغة بسيطة، وعند ايلوار تتولد من «العفوية المرئية» والعبارة «السهلة» لفرط سلاستها وتحللها من الألفاظ، بينما تتولد عند الماغوط من شهوانية الألفاظ والصور، ومن غرابة التشبيه.

□ شاعر آخر حمل معه الى مجلة «شعر» طرافة الخيال ونضارة الرؤية هو شوقي أبي شقرا. وحمل معه، كذلك، تضلعاً من العربية وقواعدها - على خطى أصحاب المدرسة اللبنانية في البلاغة - ورغبة في كسر جمود هذه اللغة وتلك البلاغة في الوقت نفسه. وكان له على هذا الصعيد تأثير في المجلة، كما كان له في ما بعد دور في تغيير بعض لغة الصحافة اليومية وعناوينها الثقافية عبر تأثيره في لغة جريدة «النهار» وعناوين صفحاتها الأدبية. لقد نقل أبي شقرا العنوان الصحافي من وظيفته الاخبارية المباشرة الى حقل الفانتازيا. وفي مرحلة متقدمة من حياة مجلة «شعر» أصبح له تأثير على يوسف الخال الذي صار يركن الى ذوقه ويثق بتقييمه ونقده.

وفي ملحق «النهار» مارس أبي شقرا «سلطة» التحرير بحرية مطلقة، ومن المؤكد أن «الملحق» ما كان ليكون ما كانه لولاه.

كنت، بعد فؤاد كنعان، أول من شجع أبي شقرا في الخمسينات ونشر له. ولعلّي أول من كتب عن شعره دراسة طويلة، وظللت أرافق نتاجه بنوع من الشعور بالمسؤولية عنه. لقد لقي في البدايات تجاهلاً وسخرية حتى من معظم شعراء مجلة «شعر». لم تعجبهم طرافته. أخذوا منها، وعليها، الجانب المضحك، ولم يروا فيها لعبة الخيال ولا جدّة اللغة، ولا خصوصاً جرأة الخروج من كل الدوائر الشعرية المعروفة والسائدة.

تفصلني عن شعره هوّة سحيقة، ونحن من طبيعتين متباعدتين كثيراً، ولعل هذا هو الذي سهّل لي رؤيته من مسافة كافية، وتقدير التفرد في تجربته الشعرية وجرأة هذا التفرد.

□ نزار قباني هو أول من صالحني مع الشعر العربي. أنا وجيلي وأجيال بعدنا مدينون له بالعودة إلى قراءة الشعر. لقد أنقذ نزار قباني الشعر العربي من الموت. نفخ فيه روح لغته الحية الوالبة، وروح تجربته الحية المتجددة باستمرار. لا أذكر أني قرأت شيئاً لنزار لم يدخل فوراً إلى قلبي. إنه قوة جاذبة، قوة من الطبيعة تجذبك اليها فلا تستطيع المقاومة. يهبّ عليّ شعره كالهواء المنقذ من الاختناق، كالربيع. هل رأيته على المنبر؟ إنه يجتاح الدنيا، كاعصار من الدفء والعطر، كنهر من النار المقدّسة. نزار أكثر سحراً وسلطاناً من أيّ فنان، من أي زعيم سياسي. هذه القدرة العجيبة هي قدرة «الشعر الطبيعي» الذي فيه.

لقد أعجبت دائماً بذلك المزيج عنده بين عالمي السياسة/التاريخ والمرأة/الحب. وهما متكاملان في شعره. شخصية الثائر وشخصية العاشق. وشعره السياسي نرى فيه جمال وجه العاشق، نُحس شفافية العاشق، فهو يرفع الشعر السياسي الى مستوى شعر الحب. ان كل ما يكتبه نزار قباني هو حب.

النادر لم يعد الكاتب بل القلب

عالما السلطة والحب لا يلتقيان

□ العدوانية ليست صفة ملازمة لي. «لن» والكثير من مقالاتي أعطت عني صورة العدواني. وأيضاً شكلي الخارجي، خصوصاً في الماضي.

العدوانية تترك محلها أحياناً لانسحاق عميق. وحدتي أكبر بكثير من عدوانيتي.

□ الشعور بالذنب، هذه العبارة مفتاح لأمور كثيرة. هذا الشعور حاد جداً. وهذا الشعور موجود في «لن» وفي كل ما كتبته.

كل ما يحدث من خطأ أحس بمسؤولية عن حصوله. وإذا أحد تألم بسببي لا أستطيع النوم حتى لو كان شخصاً يكرهني. أنا عنيف ورقيق وعندي رغبة في أن أسعد الآخرين. ثورتي ألم وليست بغضاً.

□ الأصدقاء؟ أي أصدقاء؟ لنتحدث عن الحسد.

الحسد مثل الحب ليس له نهاية. أنا أؤمن بصيبة العين. الحسد يصيبك مثلما يصيبك الليزر. لكنه ليزر العتم. الشر هو الحسد. لبنان ضرَبه الحسد. لا شيء يفسر شراسة التهديم والتدمير خلال ست عشرة سنة، غير كثافة الحسد ولا نهائية شهوانيته الاجرامية.

الأصدقاء؟ لقد جعلني الأصدقاء أفضّل معاشرة أسخف امرأة على صداقة أعظم رجل.

□ الايروتيكية والمسيحية؟ وهل من ايروتيسم بدون انتهاك دين ما، أو بدون مشابهة دين ما؟

□ أنا نرجسي ولا نرجسي. صرت أكره نرجسيتي وأحاربها. منظر نرجسية الآخرين كرّهني بنرجسيتي، كما كرّهني بها تبكيت ضميري حيال ضحايا نرجسيتي.

□ أنضج بمعنى الصفاء لا بمعنى الرشد. هنا مفارقة لا أفهمها: عندي توق لأن أكبر، لأن أخرج من طفولتي، ولكني لا أكبر. أنضج من غير أن أكبر. طفل ناضج، كأنني. لست من المتمسكين بالطفولة، وقد تعبتُ من طفولتي. ولكني لا أتوصل الى مغادرتها. أحس أن الآخرين آبائي.

□ أحلم بالمال لأصرفه على الآخرين. انه حلم يومي منذ صغري، أن يصبح عندي ثروة كي أوزعها على الذين أحبهم، وعلى سواهم أيضاً ممن لا أعرف.

□ أكره أن يطلب مني أحد، في سهرة مثلاً، أن ألقي من شعري. ودائماً يكون ردي عنيفاً وجارحاً.

□ أحتقر السياسة وعالمها. انه عالم زائف أساسه الخدعة. أكره عالم السلطة لأن السلطة هي مصدر الطغيان والارهاب، وهي القمع والجريمة، وهي لا تستنفر في الانسان غير نوازع الأنانية. ان عالمي السلطة والحب لا يلتقيان.

□ مارستُ العمل الصحافي كما يحمل آخر صليبه.

□ الشاعر يغير العالم ليس بمعنى تسلم السلطة أو القيام بانقلاب. الشاعر يغير كلما حلم بعالم تسوده السعادة، الحب، الفرح، التناغم. على الورق طبعاً. ولكن هذا التغيير على الورق لا يبقى على الورق، لان الشاعر يزرع والزرع يثمر في مكان آخر، يثمر في تربة الحياة.

الشعر هو الأكثر تأثيراً في الحياة. العالم يحاول أن يحقق بعض ما يتصوره الخيال الشعري.

الشاعر، أو الطفل. وعلى كل، الشاعر طفل دائماً يحاول أن يكبر دون القدرة على ذلك. هل رأيت طفلاً مستسلماً للأمر الواقع؟ يريد حكايات، أي تغيير العالم. وما هي الخرافة؟ هي تغيير للواقع الذي يعيش فيه الطفل. التغيير بالسحر، والسحر هو شعر.

□ «كلمات» كانت جزيرة مستقلة في قلب الصحافة. كانت صفحة شخصية ليست خاضعة لقوانين الصحافة. أحياناً كثيرة كانت «كلمات» تشرد عن الهموم الصحافية. كنت أكتب فيها أشياء

وجدانية، شخصية، وأكتب عن الحب. كنت أتجرأ على القارىء. أشياء هو غير مجبر على ملاحقتي بها. كنت غير ملتزم على الاطلاق الواجب الصحافي.

في البدايات كان ثمة من يراجعني بخصوصها، ثم اعتادوني.

□ نمط الكتابة في «خواتم» سبق لي أن مارسته. نمط الحكمة، الاشراقة. كنت أتمنى أن أصل الى مزيد من الايجاز، الى التشحيل أكثر. لم أعد أتحمل الثرثرة. كل الكلام يتشابه. الكلام يموت. يجب أن نسكت، ثم نعيد شحن الكلام بأقصى ما نستطيع من شعور وفكر، وأقل ما نستطيع من ألفاظ.

□ أعظم ما في المسيح هو أني مهما فعلت أجدني في داخله.

□ مع المرأة أستطيع أن أكون نفسي الى حد بعيد. مع الرجل، مع الصديق، لا أستطيع. لديّ حَذَر منه. وأشعر ان عنده هو أيضاً استحالة في مكان ما لأن يكون شفافاً كالمرأة. ربما أيضاً أحد أسباب هذا الشعور هو أن الرجال عادة مهمومون بالعمل والسلطة. أمران أكرههما كرهاً عضوياً.

أفضل المرأة على الرجل لأن المرأة اهتماماتها الحقيقية هي الحب والاغراء والجنس. ثم ان المرأة هي أمي. إذن أمامها أستطيع أن أكون طفلاً بكل راحة، دون قمع ذاتي. كل طفلة تستطيع أن تكون أمي.

□ هناك مبالغة في الكلام على تأثير لي على الأخوين رحباني. عندما تعرفت عليهما عام ١٩٦٣ كانا قد أثّرا على كل الناس. إذا كان من تأثير لي فمعظمه غير مباشر. كان يحلو لعاصي أن يتحدث عن هذا التأثير. ولكنْ دون شك كان يبالغ ليجاملني. لقد كان لي رأي في أعمالهما ولكن ما قيمة الرأي حيال خلق العمل في ذاته؟

لا أحد مُفْضل على الأخوين رحباني. لقد أثّرا فينا كلنا أكثر مما أثّر أيٌّ منّا فيهما. وان هما أخذا منك شيئاً فالفضل لهما لأنهما شفافان ويعرفان أن يتأثرا مع تحويل كل ما يأخذانه الى مصهر أصالتهما.

□ لماذا لم أكتب أغنيات لفيروز؟ لأني لا أعرف أن أكتب للغناء. لا أكتب موزوناً. ولا أعرف أن أكتب شعراً سلساً يُحفظ ويُردَّد كشعر الأغاني.

عندما صار للأخوين رحباني خبرة بتلحين النثر بعد تلحينهما مقاطع من «النبي» لجبران فاتحني عاصي بأنه يريد تلحين قصيدة مني لفيروز، فكان جوابي هو أن شعري يعكس روحاً مضطربة، ملعونة، معذَّبة، ولا يليق بصفاء صوتها... ثم جاء الخلاف بيننا ليضع حدّاً.

في الحقيقة لقد استبعدتُ دائماً من خاطري مجرد التفكير في أن تغني لي فيروز لأني أحببت دائماً لهذا الصوت الذي قلت مرة أني أحبّه أكثر مما أحب أن يطول عمري، أحببتُ دائماً أن يظل مختلفاً عنّي. لكي يبقى هناك ما أحلم به، ما يريحني من نفسي. كثيرون لم يفهموا سرّ حبي لهذا الصوت. كثيرون كانوا يستغربون كيف أنا، المتمرد، الملعون، المجنون، الهدّام، العبثيّ، أحب هذا الصوت النقيض لي، هذا الصوت المبارك، العجائبي، الطاهر، المفعم بالنعمة. لم يدركوا أني أحببته لأنه نقيضي، ولأن في أعماقي، مع هذا، شخصاً آخر ربما كان يريد أن يشبه هذا الصوت.

□ لا تعنيني المرأة الواقعية. لا أريد أن أراها. أريد المرأة التي في رأسي.

□ عندما رفضت تصنيف «حديث» و«قديم» وقعتُ في المبالغة. كانت رد فعل على جعل الحداثة نوعاً من حزب، عقيدة. لكن الحداثة فعل قائم، وهي خط فاصل بوضوح بينها وبين التقليدي. إذا استطعنا أن نتجاوز الرداءات التي تكتب تحت ستار الشعر الحديث، وهي ردءيات ضخمة، ونظرنا الى الشوط الذي حقّقه الشعر الحديث نسبة الى ما سبقه، لرأينا أن الشعر العربي، بفضل الحداثة، أصبح أكثر انسانية، وجزءاً رئيسياً من خريطة الشعر في العالم، ولم يعد أسير بيئته الصغيرة، ولا أسير موضوعاته الصغيرة، ولا أسير مفهومه الصغير لنفسه ودوره ولغته. ان المسافة هائلة ما بين الشعر العربي التقليدي والشعر العربي الحديث.

لكن هذا الموضوع مليء بالالتباس. والنقد مسؤول أكثر من الصفحات الأدبية في الصحف السياسية عن الضياع والفوضى، وعن الصاق الرداءات والزعبرات بالشعر والحداثة. الصفحات الأدبية مسؤولة بحضورها ولكن النقد مسؤول بغيابه.

□ بين الشعراء الذين جاؤوا بعد جيلي، أُحب كتابات عديدين. سواء من شعراء السبعينات أو ممن جاؤوا بعدهم. تربطني ببعضهم روابط أعمق من تلك التي كانت تربطني برفاقي وشعراء جيلي. أتابع نتاجهم بحماسة وشغف. بينهم من هو أكثر مني حداثة. بينهم من هم، في نواح عديدة، أفضل منا. أكثر جديّة، أعمق. أوسع ثقافة. بعضهم أساتذة كبار، ويتميزون عن الرواد بوعي نقدي حاد، كاشف.

إذا كنت أتجنب التسمية فلأني لا أريد أن أنسى أحداً. هذا موضوع مهم جداً بالنسبة اليّ، ولا يقبل الخفّة ولا المزاجية. لا أريد أن أنسى أحداً، ولا أن أجهل أحداً. الأمر الثاني خصوصاً. فأنا لا أعتبر نفسي ملمّاً الالمام الكافي بوضع الشعر العربي منذ السبعينات الى اليوم. هناك نتاج كثير لم تتح لي قراءته، وهناك أسماء كثيرة لا أعرف من أعمالها شيئاً. أمل أن أردم هذا النقص ذات يوم، وأن أطلع على كل الشعر الذي ينبغي الاطلاع عليه، هنا في لبنان، وفي كل الأقطار العربية.

□ مفهوم الأدب كمنحة مقدسة من الله، أو كإلهام ووحي، مفهوم زال أو هو على طريق الزوال. المفهوم المقدس للفن، للشعر، اجتاحته المدنيّة الأميركية وديموقراطية النشر. أنا مع المفهوم القديم، المقدس. وسوف يعود ويحيا، لأنه هو الحقيقة. ولأنه إذا لم يعد ويحيا تنهار الحضارة.

□ كل ما أكتبه أشعر أنه آخر ما سأكتب. كلّ ما أعيشه أشعر أنه أول حياتي. □

شوقي أبي شقرا

□ الوالد كان مفتاحاً أساسياً في شعري، كان حاضراً بحد ذاته بغض النظر عن كونه والداً أو عسكرياً أو ذكراً. انه شخص طويل وله هيبة، وسن ذهبية يلبس البدلة العسكرية، تلك البدلة القريبة من البدلة الفرنسية، كان هو وأربعة عسكريين رؤساء أمن في منطقة «رشميا» من جبل لبنان، كان هو أول وعيي على الدنيا.

□ شعرت بوجودي من خلال رشميا، وهي قرية جميلة كطبيعة وماء ورهبان. هي الضيعة المارونية، حيث الدير أو الكنيسة، والمقبرة والسنديانة الضخمة. وكل موجودات الطبيعة اكتشفتها في رشميا. كذلك الخوف من العتمة، ووالدي كان الراعي الذي يأخذنا وراءه كعائلة. والدي هو الريس بمعنى أن الدولة موجودة من خلاله، وكان قيماً على الضيعة والناس كسلطة، وكانت له علاقة مباشرة مع الفرنسيين، حيث يأتون الى المخفر ويؤدي التحية، وكان البيت قرب المخفر، ونسمع صوته، كانت حياتنا مثل مرقد عنزة مطمئنة،.. وفي تلك القرية كنا نأكل البلوط، نلحق الجراد، ندخل الى المقبرة نلعب بهيكل الخوري وعظامه، إلى أن تدهور الوالد ومات. وحدث ذلك ذات نهار أحد وكان مفصولاً إلى السيار، ولم يكن هناك سيارة رسمية تعيده الى المركز. فاستقل احدى السيارات، وكانت الرحلة الأخيرة. وانكسر الحلم وكنت تحت سن العاشرة، ومن وقتها تخلخلت حياتي، وصرت تحت الوصاية، حين تدهور أبي كنت نائماً، «ملقح على شجرة». وأذكر أنه كان سيأخذني معه. الوالدة تحملت الحادث بعاطفتها وبغريزتها كصبية... ودخلت الى مدرسة الحكمة الداخلية. •

□ في المدرسة الداخلية تعودت العيش لوحدي، واحساسي بالعزلة، لم أتربَّ على روابط عائلية متينة، وثمة شيء مفقود في داخلي، وكان نظام المدرسة الكاثوليكية قاسياً، وفي الوقت ذاته قريباً من الكهنوت، حيث ننهض مع الراهب باكراً الى الكنيسة للصلاة ثم الافطار فالدراسة. وفي أيام العطل يأخذوننا الى الدورة أو المنارة لنأكل الترمس. وعشت نظاماً رهبانياً صارماً، وانقطاعاً عاطفياً، وارتباكاً في العائلة. وأعتبر دخولي الى المدرسة عقاباً لي، وصرت من خلال الأنوية الذاتية، أفتش عن الأنا... ومن أنا، وأتطلع إلى أفق بعيد. وأقول: أيها الطويل، أيها التلميذ، يا شوقي، ستنقطع عن الجميع وتصبح وحدك. وبقيت كذلك من عام ١٩٤٣ حتى عام ١٩٥٢، مللت وضجرت من الحياة الداخلية. سلاحي الوحيد البكالوريا اللبنانية، لست جامعياً ثقافتي لبنانية محض، وهذه الثقافة لها بعد يمكن أن تصل من خلاله الى ما يمكن أن تصبو اليه.

□ المدرسة الداخلية علمتني الحروف والجمل، وكنت شاطراً بالفرنسية، لكنها لم تعلمني الحياة، أنا «طوّلت لفهمت الحياة»... ولو كان الوالد موجوداً كان يمكن أن يعلمني الحياة بقوة، وكيف أمسك العمل والبنت، ووفر علي أشياء كثيرة، وربما لم أكن شاعراً وأزعج الآخرين... هناك ناس يشعرون انني عبء عليهم، ولكن هذا الخيط من الوحدة الذاتية المفروضة قسراً أرغمني على عيش حياة لا تليق بشاب. في المدرسة لم أكتشف المرأة كنت أتطلع الى البنات في الخارج..

□ المدرسة ضيّعت سنوات من عمري، العلم عمر، كل ما كسبته هو علاقتي بالكلمة وسيطرتي عليها، فقوتي هي أن أملك نعمة النظر الى الكلمة وأعرف موضعها من الكلام. وحين خرجت من المدرسة الداخلية ضيعتني الحياة في البداية. أبواب مغلقة، صعوبات، وخرجت لأعمل وأتحمل ضغوطات العائلة، حاملاً الارث، العبء، التعب، أصبحت النائب العام عن والدي. ولكن كيف تلعب هذا الدور بلا تمرين ومراس وخبرة. كل شيء أتى بسرعة. خرجنا من عزلة المدرسة الى عزلة التفتيش عن عمل.

□ لأتوازن كنت أخترع ملذات شخصية، أتفرج على زهرة، أو على بنت. على سنديانة. أو جنينة. وأصبحت بالنسبة لي تعويضاً هائلاً. وقطعت مرحلة أخرى باتجاه التوازن من خلال علاقتي بالأدب.

أول قصيدة كان اسمها «الحمار» نشرها فؤاد كنعان في مجلة الحكمة. وتراها الآن من أنقى الشعر وأصفاه في اللعبة الشعرية، وحاربوني وأنا صغير، وكيف انني بهدلت الموضوع الشعري، وأنزلته من سدة الرئاسة الى سدة العامة من هنا كانت البداية، الكلمة فشة خلق، لأنتقم من هذه المؤسسة. أريد أن أخربطها، أن أضع جدتي في الخابية. تهلكني القواعد.

□ دخلت الى مجلة «شعر» وكان عمري ٢٢ سنة، لولا شوقي أبي شقرا في صياغة بعض النصوص لما كان هناك تيار «شعر». سيأتي وقت وأفضح ذلك، ثمة نصوص لشعراء آخرين اشتغلت فيها بالعمق، ولولا ملكتي لضاعت أعمال كبيرة. أنا من كان يعمل «حدادة وبويا» لقصائد شعراء مجلة «شعر». عُد الى مجلة «شعر» ستجد بصماتي، كنت مسيطراً على المجلة بلا مسدس، كان عندي موهبة ضبط كل نص من خوائه، وتقديمه، فلولا ملكتي لم تتوجد مجلة «شعر» بعمقها الشعري. كنت أجلس مع الشاعر أياماً وليالي، أضبط نصه وأقنعه ليغير هذه الجملة أو تلك... ولم يكن هناك أحد يصلّح لي نصي.

□ أذكر أنني أخذت قصيدة لبدر شاكر السياب، وتعاملت معها بالنظرة نفسها، بمعنى، الى أي مدى تصمد هذه الكلمة، والى أي مدى هناك تجديد فيها، ومدى علاقتها بالماضي، وعلاقتها بالمستقبل، وهذا له علاقة بالقصيدة الحديثة، وكلمة الفصل في مجلة «شعر» كانت لي.. وما أقوله أنا يكون الصح. أنسي الحاج كان يقف معي، أدونيس كان يرفض.

□ كان هناك رئاسة تحرير بالاسم ليوسف الخال، أنا اشتغلت على جميع قصائد يوسف الخال، اسأل فؤاد رفقة، وأنسي الحاج. في كل حركة أدبية لا يبقى من الأسماء ولا يصمد إلا الأصيل.

□ بوجودي أنا بالدرجة الأولى وأنسي الحاج وبعدها أتى عصام محفوظ أضفنا الثقافة اللبنانية على مجلة «شعر»، قال لي مرة فؤاد كنعان حين ذهبت الى مجلة «شعر»: ماذا ستفعل هناك، كلهم قوميون سوريون. كل القيمين على مجلة «شعر» كانوا قوميين ما عداي وحفنة صغيرة. وأنا خلقت في المجلة سنداً اضافياً عفوياً.

□ «ماء الى حصان العائلة». اتجاه لبناني صرف، ووعي لهذه الاستراتيجيا. وهذا الديوان كان مغامرة مضاعفة مرتين، مرة بحد ذاته. ومرة أخرى بالتوجه الشعري، هم كانوا يقولون بالأسطورة والحضارة وتموز، وألفاظ فخمة وغير ذلك.

□ أنا ابن القرية المارونية التي ارتبطت بها، وأنا ابن التربية

كنت أعمل «حدادة وبويا» لقصائد مجلة «شعر»

كنت وسط الخصومات الشعرية «..جوكر»

● (*) شاعر وصحافي.

اللبنانية. وابن الثقافة اللاتينية. ومع مجلة«شعر» صار هناك اتصال بالثقافة الانكلوسكسونية. وعادة هاتان الثقافتان لا تلتقيان، وأعتبر أنني استفدت من الجهتين. البطولة هي أن تتكيف.

□ انفصلت عن حلقة «الثريا» التي كانت تضم أدمون رزق، جورج غانم، ميشال نعمة وذلك سنة ١٩٥٦. وجورج غانم كان صاحب الاتصال الأول بمجلة «شعر»، وبعدها دعيت أنا وهو الى هناك. جورج لم يتكيف. أنا وجدت نفسي مرتاحاً في مجلة «شعر»، وحين خيرت بين «الثريا» ومجلة «شعر» اخترت «شعر»، وحين دخلت صفقوا لي وهيصوا: يوسف الخال وأدونيس والماغوط.

□ سيرتي الشعرية هي بناء ذاتي أكثر من كونها بناء خارجياً، كلهم كان وراءهم حزب أو جماعة، أنا كان عندي فقط الوالد وراح.

□ مدرسة «شعر» مدرسة فيها روح الحياة، نعيش، نسكر، نضحك. الشعر كان لعبتنا المفضلة، وكانت بحد ذاتها إطاراً للعيش، والحرية والانفلات وزهرة الصحبة، ولا أتصورأن تأتي أو تولد مجلة أخرى تشبهها بروحها، الحياة كانت ترافقنا ونعيشها، عشنا لبنان بأحلى أوقاته.

□ كان لدى شعراء مجلة «شعر» خصوماتهم. خصوصاً التحفظات الحزبية. أنا كنت «جوكر». اشتغلت في «السياسة» مع عبدالله اليافي. ذهبت الى البعثيين، والى الشيوعيين وعملت حديثاً صحافياً مع ناظم حكمت لمجلة «شعر» في دار الفن والأدب.

□ مجلة «الآداب» بمجرد وجودها كانت منافسة لمجلة «شعر»، والعكس صحيح. و«الآداب» هي التي اختلقت الصراع مع مجلة «شعر» لأننا كنا منبر العالم العربي... وكانت معركة وهمية.

□ يوسف الخال كان منظماً جيداً ومرتاحاً في هذا الاطار، شهرة ومؤتمرات، وكان هو وأدونيس يقطفان ثمار هذه التجربة، ويوسف الخال كان يعرف مركزه تماماً، ويعرف مصلحته، ويتشبث بها، وشرساً في الدفاع عن موقعه مع مزاجه العصبي، لكنه لم يؤثر علي.

□ أبرز تناقضات مجلة «شعر»، وجود أدونيس، أدونيس كان حذراً مع يوسف الخال وكان رفيقه الخاص، أنا وأدونيس كنا صحبة، ثم افترقنا وكان يشعر دائماً بالاستقلال والفردية. ولديه نوع من الخروج عن الحلقة المتراصة. أدونيس كانت له كلمة عند الخال، لكن مع وجود جيلنا لم يعد له سلطة، وخصوصاً أنا. والحق علي، لأن يوسف الخال صار ينفذ ما أؤمن به أنا، من الشغل على القصيدة وجماليتها. وكان هناك نوع من المنافسة الطبيعية، فهذا يعني أننا اختلفنا في النظرة الى الشعر مع أدونيس، وبدأت المعركة. خفية. وكنت أنا الرابح، وأخذت جائزة مجلة «شعر» رغم رفض أدونيس وعدم رضاه. وهذه الجائزة أخذها أولاً السياب وبعده أدونيس ثم أنا، أنسي لم يأخذ الجائزة ولا أعرف لماذا!

في تلك المرحلة كان صديقي الشعري أنسي الحاج.

□ محمد الماغوط كان في مجلة «شعر» مدللاً ومحبوباً، لكنه لم يكن في قلب المجلة ولم يكن عنصراً أساسياً في التيار الثقافي، لأن الماغوط رجل مستقل بنصه وحياته وثقافته.

□ مجلة «شعر» أحدثت شرقطة ثم انحدرت،، وأخرجت شعراء وهي كمجلة بلا قيمة. ولو لم يخرج منها شعراء مهمون لكانت المجلة بلا قيمة والعكس ليس صحيحاً. والحق على يوسف الخال لأنه أصدرها مرة أخرى. فالمرحلة الثانية كانت مغامرة تافهة وبلا معنى.

لأن الرسالة وصلت في الأعداد الأولى وانتهت المهمة، مجلة «شعر» كنت أقوم بثلثها من أبواب وزوايا، يوسف الخال كان يأتيني بمواد مجلة «شعر» لأحررها، أنقحها. ومجلة «شعر» لم تتخل يوماً عن نزار قباني كصديق.

□ بسبب البعد الجغرافي لم تقترب مصر من تجربتنا، ربما لأننا روح الشرق. وفي مصر لم يكن هناك همّ شعري في تلك الفترة.

□ توفيق الصايغ كان صديقي، ولأنني أمين لمجلة «شعر»، لم أرتبط معه في مجلة «حوار».

□ أنا عملت ملحق «النهار». كان أنسي الحاج رئيس تحرير الملحق «على الفاضي» وبالاسم، لأنه ابن الجريدة. أنا من وضع الصيغة، وليزعل من يزعل. أنا مطبخ الملحق والصانع من الداخل، وأخذ ذلك مني عمراً. ومن خلال ملحق النهار تحولت الصحافة اللبنانية.

الثقافة في «النهار» خصصت لها صفحة بيضاء، وعملتها، وسميتها الصفحة الثقافية، الاختراع مني، بناء على حاجة يومية لقارىء الثقافة. وكتبت في أول صفحة عن فيلم الأجنحة المتكسرة لنضال الأشقر. وأصبحت الثقافة جزءاً من الصحافة اللبنانية. توقفنا في الـ ٧٦ بسبب الحرب الأهلية، وعدنا في الـ ٧٧ وأضفت عليها صفحات اجتماعية وتربوية ومنوعات.. كل الاتهامات حول صفحة النهار الثقافية غير صحيحة، لدي فراغ أريد أن أملأه، وهناك نصوص أود تقديمها، وعندي أسماء أريد تشكيلها. همي صحافي في الدرجة الأولى، وأن يكون النص قائماً بذاته. نادراً ما أضع اسمي، وهذا منبري، ولا يوجد أديب إلا وأخذ حقه في صفحتي ويطالبونني بالمزيد.

أنا أقول لا... وأقول... نعم، الشعر هو الذي يفرض نفسه، تعرضت لخوف دائم، وضغوطات غير لائقة، لم أكن أتصور أنني سأتعرض لها. أنا شاعر بكل تاريخي وبكل عمري. ولم أكن مؤذياً ولا علاقة لي بالحرب...

□ أعطيت الصحافة أكثر مما أعطتني.

□ لست دادائياً، ولا مانع لدي أن أكون سوريالياً، لكني لم أستعر اله أحد لأكتب. أنا راض عن قصيدتي. وآنس الى نصي. النص لي. وليس لغيري.

□ أنا ابن الطبيعة وهي مرجعي. هذا أنا. نص الحياة. ابن رشميا ومزرعة الشوف (البيدر ـ القمر ـ الواوي ـ الديب) «ماء الى حصان العائلة» غنائية مارونية ـ درزية.

□ لا مرجع أجنبي لدي. ولا أنصح بالقراءة الأجنبية.

□ العنف موجود في «يتبع الساحر». المهم أن تبقى شاعراً، الحرب لا تكرسك شاعراً أو أي عنصر خارجي. الحياة أقوى فالتقطها.

صراعي ليس شعرياً، الحرب انتهكت مكاني وأهلكتني.

□ أشتغل القصيدة في ذهني، في مخي، أرسمها، في الليل، وأنا نائم. أكتب عشرات المرات القصيدة الواحدة.

القصيدة جزء من مسيرتي. انتقمت من الموت، انتقمت بشكل شرعي وأجدته، كتابي الأخير كنت أسرع بتنقيحه وأحمله معي خوفاً من الموت.

□ أدونيس: شاعر عربي. مع عروبة النص.. لا ذماً ولا مدحاً. قصائده تابعة للكلاسيكية أكثر مما هي تابعة للحداثة. له موقفه ولي موقفي، وهو صديقي رغم كل شيء. ثمة عمر لا يمكن نسيانه،

سلاحي الوحيد، البكالوريا اللبنانية

بيروت ١٩٩٢: بين فنادق الثقافة وخنادقها

وباسم هذا العمر، أغفر له كثيراً من الأشياء.

□ السياب: لذيذ وصاحبي. نصف شعره مقبول ونصفه الأخير غير مقبول. أذكر عنه في احدى الأمسيات الشعرية انه توقف عن القراءة وقال أريد أن أبول.

حين يسكر السياب يصبح شاعراً بالسليقة. وفي السهرات كنا نعمل شعراً نسميه الشعر الحلمنتيشي «فبركة أبيات موزونة عن شخص معين» وكان يشارك كل من يوسف الخال وفؤاد رفقة والسياب. أنا لم أكن شاطراً. وكان السياب أشطرهم جميعاً لأن السليقة الشعرية قوية عنده بالفطرة.

□ يوسف الخال: رجل حياة وظريف وانساني وعصبي ومخلص، الى كونه شاعراً.

□ أنسي الحاج: شعره كما هو، واضح. عنده شعره وله قصيدته وكان صديقي، والأيام فرّقتنا. وهو يعرف ما قدمته له كصديق مما لم يقدمه صديق لآخر.

□ محمد الماغوط: صديق وشاعر وهو بدوي بالمعنى الحقيقي.

□ فؤاد رفقة: في كل حركة شعرية لا بد من فؤاد رفقة لأنه الوجه البشوش والأنيس الصالح.

□ نزار قباني: شاعر وَعَيْنَاهُ يكتب الشعر. أنا ضد شعره الأخير.

□ محمد درويش: شاعر له قصيدته. ليس إلا.

□ عصام محفوظ: معجب به كمسرحي وناقد من الطراز الرفيع.

□ نزيه خاطر: ناقد رفيع المستوى.

□ أنا لا أميل لشعر أحد، أقرأ الجميع.. وأطرب حيث يكون الطرب، وكل شيء شعري أنا معه في كل الفنون، ولا أؤمن بالأحادية.

□ الحركة الشعرية الحاضرة في لبنان مرهقة، هناك فتات ومقاطع شعرية، ولكن يبدو أن هذه الحركة متنامية ولا تقف عند نقطة معينة، ومن الظلم أن نكتفي بالتعيين أو بالعطف عليها، فهي لا شك ستكون بها عليها، وفيها شعراء يبنون ويعطون ويغتنون بالحياة من حولهم، ويكفي هذا الجمال منهم ولو ضئيلاً أحياناً. □

كل نقد هو اعتداء بربري على القصيدة

بول شاوول

□ كان هناك تململ شعري مهم، تجسد عند البعض في نصوص طليعية، وكان على أصحاب هذه النصوص احياناً ان يجدوا خلفية ما، لهذه النصوص، تكون جسراً بينهم وبين القارىء العربي الذي كان وما يزال اسير القصيدة التقليدية: الشعبوية، الشفوية، التطريبية والبلاغية. وكان من الطبيعي ان يلجأ بعض هؤلاء وخصوصاً في قصيدة النثر، إلى بعض الآراء ليحاولوا تقديم هذه القصيدة تقديماً نظرياً موازياً. والنصوص كانت مع الماغوط والحاج والصايغ أهم من التنظير. المشكلة في المرجعية الغربية موجودة في الشعر الكلاسيكي العامودي حتى عند أحمد شوقي وخليل مطران وعلي محمود طه والعقاد وطه حسين وأبو شبكة وصلاح لبكي وإيليا أبو ماضي وجبران وهؤلاء لم ينفصلوا عن مرجعية ما، لأن كل تغيير شعري أو غير شعري يجيء بعد فراغ انحطاطي دام ٢٠٠ سنة فلا بد من ان يستجير هذا التغيير بمنابع ترفده وتسانده. وهنا لا أتكلم عن الشعراء الببغائيين ولا على الذين نسخوا نسخاً بطريقة اعتسافية.

□ في السبعينات استمرت التعددية، ولكن شعراء الستينات أنفسهم، لم يكملوا جميعاً تلك المغامرة الصعبة التي خاضوها، فمنهم من صفا بعد ثورة، ومنهم من ثار بعد صفاء. أنسي الحاج سار نحو صفاء لغوي بعد تشويش بنائي وايقاعي ولغوي في «لن» و«الرأس المقطوع» و«ماضي الأيام الآتية»، شوقي ابي شقرا بعد تجاربه الوزنية اختار قصيدة النثر. وكانت تجربة طليعية جديدة مغايرة. محمد الماغوط استمر كما هو ولم يتطور، شعراً، وهذا ليس مأخذاً، الماغوط كتب قصيدة واحدة في عدة دواوين تماماً كما توفيق صايغ ـ دون ان يقع في النمطية. واقصد بذلك ان الماغوط ليس شاعر مراحل وتحولات انه شاعر قصيدة واحدة مثل بودلير او سان جون بيرس أو شار. إلى ذلك استمرت الصراعات الثقافية والسياسية والايديولوجية والنقابية وقد وصلت إلى أوجها. فالمقاومة الفلسطينية كان لها حضور في لبنان. الصراع العربي الاسرائيلي كان يتصاعد والأفكار التغييرية بدأت تتبلور من ماركسية وماوية وتروتسكية وليبرالية واتجاهات عبثية، كل هذا كان يتعايش في القصيدة الحديثة، وكان ثمة تأثيرات كبيرة لشعراء أجانب يتمثلون في هذه الصراعات (نيرودا ـ ايلويار ـ ناظم حكمت ـ اراغون ـ لوركا) وهؤلاء أخذوا كشعراء سياسيين أي أسوأ ما عندهم. في السبعينات صار عندنا كل الشعر العربي المتحول، بقوته الذاتية. وبظلاله الخارجية، وفي هذه المرحلة بالذات برزت ظاهرة شعر الجنوب. وهي ظاهرة سياسية أكثر مما هي ظاهرة شعرية. صحيح انها لقيت تجاوباً في المهرجانات، لكنها لم تتجاوز معطيات شعر الاربعينات مع السياب وبعض شعر أدونيس، والبياتي ومن ثم محمود درويش الذي لا ينفصل عن شعر الاربعينات، باعتبار ان تحوله حقق لاحقاً. إذاً كان هناك قصيدة ايديولوجية سياسية جارفة ضمن صراعات وفورانات حادة، ثم قصيدة طليعية تجاوزت المعطى السياسي المباشر.

□ من جيلي هناك اسماء عديدة كـ محمد العبدالله، حسن العبدالله، الياس لحود، محمد علي شمس الدين، شوقي بزيع، عباس بيضون، وديع سعادة، حمزة عبود، رياض فاخوري، محمد فرحات، وأحمد فرحات. منهم من ارتبط بتجربة السياب وامتداداتها

والتجربة الايديولوجية السياسية، باعتبار القصيدة، حقلاً سياسياً وايديولوجياً مثل حسن العبدالله ومحمد علي شمس الدين وشوقي بزيع، والياس لحود، وهؤلاء ارتبطوا بتلك القصيدة السائدة من خلال شعراء الجنوب. وكان الجنوب يومها مهدداً ولا يزال وكانت المقاومة الفلسطينية مسيطرة عليه فالقصيدة الجنوبية، قصيدة سياسية مرتبطة بالمنابر وبالتجربة الذاتية أحياناً أخرى. إذاً هؤلاء بقوا بعيدين عن تجربة قريبة منهم كتجربة مجلة «شعر» لأنهم مؤدلجون.

أما عباس بيضون، في الواقع، رغم انه كان غائصاً في السياسة إلّا انه لم ينجر إلى تلك التظاهرات الشعرية، حاول أن لا يكتب قصيدة منبرية، عباس كتب يومها قصيدة «صور» منحازاً إلى تجربة مجلة «شعر» شعرياً. كان وديع سعادة بعيداً عن السياسة وكتب القصيدة البعيدة عن مناخات السياسي، والقريبة من الخط الثاني للشعر، وكل ذلك كان عشية الحرب الأهلية.

□ إن دواويني «بوصلة الدم»، «وجه يسقط ولا يصل»، «الهواء الشاغر» - «موت نرسيس»، كانت تجريبية، قد أكون الوحيد - ليس من باب المفاضلة بل من باب الوصف - من جيلي الذي يعتبر ان كل قصيدة هي تجريبية (العمل على اللغة، على البيئة، على الكتابة) ومنذ مجموعة «أيها الطاعن في الموت». انفصلت نهائياً عن الشعر الشفوي ولا أقصد المنبري فقط، ولكن كل ما يتصل بالقول الشعري المرتبط ببلاغية أو فصاحة تقليدية، أو كل ما يتصل بصوت القصيدة. إن القصيدة الناطقة هي التي لا تحكي وهي التي مكانها الكتاب. إذا لم تكن القصيدة كتاباً. فإن وجودها على المنابر والامسيات يربطها بما هو غير شعري. أنا أقصيت القبيلة عن شعري، وحاولت في «بوصلة الدم»، في «الهواء الشاغر» أن أقطع القصيدة نهائياً عن الشاعر، عن جسده، عن صوته وحضوره، وعن المجتمع. لأنه عندما ترتبط القصيدة بالكتاب يعني ربطها بالعزلة، بالعدم. . . أدونيس نظّر للفصل بين ما هو كتابي، وما هو شفوي، لكنه شاعر منبري - تراثي. أي شاعر فصيح وبليغ، وهو عكس شوقي أبي شقرا، الذي هو تجسيد رهيب للشعر - للقصيدة الكتابية. الماغوط شفوي بالعمق لأنه شاعر بوحي.

□ آخر ما كتبت نقدياً وتوصلت إليه، ان الشعر هو فعل عدمي أو القصيدة لا تقول شيئاً، ولا تتوجه إلى أحد، ولا تذهب إلى أحد، تقتل الشاعر فور انجازها وتتغرب عن الجمهور وتتغلق عليه فهي ليست رسالة اخلاقية أو شعورية أو رسالة انسانية ولغوية، القصيدة كائن عدمي يغادر الشاعر ولا يعود إليه. واعتبر ان النقد. كل نقد في القصيدة سواء أكان منهجياً فرويدياً أم اشتراكياً أم سوسيولوجياً هو اعتداء بربري عليها. حتى قراءة القصيدة نفسها هي اعتداء على القصيدة، لأن النقد يأتيك بالجاهز. بالعقد وبالنظريات. وهي كلها أدوات محدودة. والقصيدة كائن غير محدود. لأن القصيدة لا تريد أن تقول شيئاً ولا تريد ان تذهب إلى أحد وكل مرحلة تواصل معها، سواء بالقراءة أو بالنقد هي خيانة لها. فالتواصل وهم فلا تواصل في القصيدة ولا حوار ولا إيهام.

□ مرحلة السبعينات كمرحلة الستينات، لا تزال مستمرة من حيث الاقتراحات الشعرية المتعددة التي كانت موجودة. نحن نعرف ان في نهاية الخمسينات صدرت مجلة «شعر» وبعدها «حوار» مع بروز اسماء عدة منها أنسي الحاج، أدونيس، الماغوط. لكن اضافة إلى ذلك كانت تجربة الاربعينات مستمرة مع السياب، والبياتي، ونازك الملائكة. . وكان امتدادها مع محمود درويش، معين بسيسو.

□ إذاً هذا التعدد يوسم بتجربة اليوتية (ت. س. اليوت) دمغت السياب ويوسف الخال ومن ثم خليل حاوي وصلاح عبد الصبور. هذه التجربة الاليوتية بامتياز شعراً ونقداً قامت على التوازن بين المعطى الثقافي التاريخي وبين تغيير هذا المعطى. وقد ظهر هذا التوازن في ان هؤلاء ظلوا متمسكين، ما عدا يوسف الخال، بالايقاع الوزني وحصروا ثورتهم باستعمال «التفعيلة» بدل «البيت» كأساس، وطرحوا شعارات الوحدة العضوية والاسطورة والتراث واستعمال المعطى التاريخي لاسقاطه على الحاضر. وهذا كان موجوداً عند اليوت وكولردج وعند الرومنطيقيين الانكليز والالمان.

ظاهرة شعراء الجنوب بلورتها تنظيمات سياسية

□ أظن ان هذا الاتجاه هو تأصيل التراث بنفس جديد، أكثر مما هو ثورة كما سُميت آنذاك. ومعروف ان مجلة «الآداب» تبنت هذا الاتجاه، ومعروف ايضاً ان هذا الاتجاه التحق به ما سمي بظواهر الالتزام السياسي القومي والايديولوجي والماركسي والنضالي والتحرري الخ. إذ في تلك الفترة كان ثمة صعود للصراعات السياسية والايديولوجية. على هذا الاساس برز صراع آخر شعري وغير شعري مع مجلة «شعر»، وقبل مجلة «شعر» مع توفيق صايغ، الذي اعتبره رائداً كبيراً من رواد قصيدة النثر والشعر العربي الحديث.

□ في نهاية الخمسينات برزت مجلة «شعر»، وكانت خليطاً من أصوات قديمة ومخضرمة وشعر حر وتفعيلة ونثر. لم تكن مؤتلفاً. لكن مع الوقت راحت تتبلور ثورة جديدة تنال بنية القصيدة العربية أساساً، وخصوصاً تجاوز الايقاع الحسابي سواء جاء عامودياً أو حراً. مع هذه التجربة صارت قصيدة النثر تياراً، ويظهر ذلك في مقدمة «لن» (انسي الحاج) ومقال أدونيس عن قصيدة النثر في «شعر». مع الاشارة هنا ان الشاعرين انطلقا من سوزان برنار الفرنسية في كتابها عن قصيدة النثر «قصيدة النثر من بودلير حتى أيامنا هذه». لكن هنا أشير إلى ان أنسي الحاج مثلاً، تبنى بعض آرائها النظرية، ولكنه تجاوزها في «لن»، حينما كتب قصيدة نثر عربية بتنظير أجنبي، وهذا مهم لأن الابداع النصي كان بارزاً.

□ ثم حصل انفصال عن مجلة «شعر» وأسس أدونيس مجلة «مواقف» التي لم تكن مجلة شعرية، بل ثقافية. ولم تكن ذات خط طليعي واحد أو مدرسة محددة، كانت خليطاً من كل التجارب السابقة والراهنة. وقد حاول أدونيس ربط المعطى الثقافي العربي السائد آنذاك بالقصيدة العربية، مما أثقل القصيدة بمعطيات ايديولوجية وسياسية وتنظيرية غير منجزة.

□ في بداية السبعينات نشرتُ عدة مرات في «مواقف» وندمت، لأن أدونيس أصدر عدداً خاصاً بالشعراء الشباب، وبدا وكأن كل من كتبوا وشاركوا (وأنا منهم) طالعون من كنف أدونيس وذلك من طريقة وأسلوب المقدمة التي وضعتها زوجته خالدة سعيد. وأذكر ان أنسي رد، على محاولة أدونيس استيعاب هؤلاء الشعراء قسراً، في ملحق النهار. ثم حصرت نشري في ملحق النهار ١٩٧٢ - ١٩٧٤ فقط.

□ عندما أصدرت «أيها الطاعن في الموت» ١٩٧٦ تألف من ست قصائد فقط. اخترتها من بين مئات القصائد ورميت البقية. في هذه التجربة كنت غير معني بتجربة الشعر الحر، وكنت أكتب أحياناً ان اعتياد الوزن هو قتل "القصيدة الحديثة. كما ان تجربة «شعر» لم تعنني

(*) شاعر وصحافي

مباشرة. ما عنى لي هو بعض شعرائها كأنسي الحاج وشوقي أبي شقرا والماغوط.

□ لم أدخـل في تنـظيرات مجلة «شعـر» ولا في خلفياتها ولا في صراعـاتهـا، اضافة إلى انني في ذلك الوقت كنت غارقاً في النضال النقـابي الـذي كان بؤرة كل الصراعات الايديولوجية والسياسية في لبنـان، وفي ذلـك الـوقت أقيم في كلية التربية (الجـامعة اللبنانية) مهـرجـان الشعـر السنوي، أعطيت فيه جوائز من قبل لجنة (أنسي الحاج، حاوي، ميشال عاصي، أحمد أبو حاقة) ومن الذين نالوا تلك الجوائز شوقي بزيع ومحمد العبدالله. لكني لم أشترك في هذا المهرجان، إن في القاء الشعر أو في الجائزة، وان كنت أنا الذي يقدم الشعراء ويسلمهم الجوائز.

□ كنت اقرأ وأترجم وأكتب كثيراً، لكني كنت اخبىء ما اكتب لأن النشر في وسط الزحام الايديولوجي والسياسي والمنبري ليس بالشيء الجيد. كان هذا الزحام أو الفوران ارهاباً على القصيدة. الايديولوجية كانت ارهاباً، والأحزاب يفبركون شعراءهم. وظاهرة شعراء الجنوب بلورتهـا تنـظيمات سياسية. أردت دومـاً الابتعـاد شعـرياً عن تلك التظاهرات. لم أشارك في أي مهرجان، ولا في أية امسية أو ندوة، كي أحمي شعري من الالتزام السياسي المباشر، لأن هذا الالتزام أهلك التجربة الشعرية منذ الاربعينات واستنفذ طاقاتها. والسياسة آنذاك، وبـوصفهـا ارهاباً، أبرزت شعراء صاروا نجوماً ـ اعلاميين كالبياتي وبعض الشعراء اللاحقين.

> أعترض على الشعر العربي لأنه مديح مستمر لأصنام أيديولوجية

□ حاولت قدر الامكـان الاستقـلال عن أي اتجاه أو أي شاعر طليعي. وعنـدمـا نشرت أولى مجموعاتي لم يقل أحد اني تأثرت لا بأدونيس ولا بالحاج ولا بالماغوط أو السياب، وكان هؤلاء تجليات تلك المرحلة. ولكن هذا لا يعني اني كنت محايداً، بل أعتبر نفسي ضمن الخط الطليعي الذي بدأه جبران خليل جبران وأكمله شعراء كالياس أبو شبكة وأمين نخلة وصلاح لبكي، وحوّل فيه بعض شعراء «شعر». أنا انحاز إلى هذا المناخ ولكن شعري كان بعيداً عن التأثيرات.

□ كنت دائماً أهاجم شعر المهرجانات وشعر التفعيلة والايديولوجي والسياسي وهـذا اختيار أيضاً. كان هناك قطيعة بين التيارين: تيار الالتزام والمهرجانية وتيار الطليعية التجريبية.

□ بدأ الفصـل بين الشفوي والكتابي في الشعر مع توفيق صايغ وتعمق مع أنسي وشوقي. □

عباس بيضون

□ لا أتكلم عن الشعر اللبناني في كليته. أتحدث عن تيار أساسي في الشعر اللبناني. نشأ هذا التيار في محيط الشعر العربي وفي تقاطع مع بعض نتاجه وروافده. وإن كان له فضل التجذر والتواصل وأحياناً السبق.

لذلـك لم تتميز قصيدة عربية كما تميزت القصيدة اللبنـانية، وقد تكون القصيدة العراقية وحدها ذات تميز مماثل، ولا نستطيع على كل حال أن نمتدح قصيدة بأنها تمتلك ميزة. ما يعنينا من القصيدة مدى امتلاكها، وانسلاخها وانفرادها، وكيفية قولها للعالم، وقد يقول قائل ان الشعـر اللبنـاني ميزتـه من جرأتـه، وهـذه الجرأة كانت موجودة باستمرار من أيام جبران حتى الجيل الأخير.

قد يقول قائل ان الشعر اللبناني هو شعر يملك صلة مباشرة بالشعر العالمي، أو انه أكثر شعر يتصدى للشعر اللغوي، وهذه في واقع الأمر ميزات ـ إذا جاز التعبير ـ ليست روحية، بمعنى أنها ليست جذرية. بقولنا الأكثر جرأة أو الأقل جرأة لا نقرر كثيراً.. هذه صفات يندرج فيهـا كل الشعراء العرب بنسب متفاوتة. وقد يكون للشعر اللبناني فضل السبق لكن لا تكفي هذه الصفات.

□ يمكن أن نقول ان القصيدة اللبنانية هي على الأرجح قصيدة أقلوية، بمعنى أنها كانت باستمرار غير منطلقة من النص الشعري العربي بشكل عام، ومميزة ومنفردة داخل النص الحديث. وقد يبدو مستغرباً القول بأن النص الشعري اللبناني الأوسع صيتاً وذيوعاً هو شعر غير معروف تماماً في العالم العربي مثل تجارب أنسي الحاج وشوقي أبي شقرا. والى حد ما يمكن القول أن قصيدتهم على الرغم من مرور زمن كافٍ على كتابتهم، لم تتحول الى قصيدة متداولة. على عكس شعر الماغوط الذي هو متداول بما يكفي. وموجود بشكل ظاهر وخفي في نتاج شعر عربي كثير. والغريب في هؤلاء انهم ليسوا متداولين في الشعر العربي فقط بل أيضاً في الشعر اللبناني نفسه.

□ إن الـرفض لإنشـاء سلسلة أو سلالة يبدو اساسياً في الشعر اللبناني. ولا يمكن أن أنعت ذلك بالمدح أو الذم. ما بين الشعراء اللبنانيين يصعب انشاء سلالات، وهذا ما يقودنا الى صفة ثانية، هي احدى ميزات الشعر اللبناني، حيث توجد فسحة الاختلاف الدائمة بين نصـوصـه، ثمـة شعـراء على الارجـح قد يبحثون عن مدخل شخصي، حتى اذا لاحـظنا قرباً ما، بين شاعرين، لا يفرض هذا القرب تتابعاً أو تسلسلاً «لذلك يستعصي على الشعر اللبناني تكوين نص عام موحد، وعلى تركيب نص دارج، ربما هنا تأتي أقلوية الولادة».

□ الشعر اللبناني لا يؤسس فوراً ذاكرة شعرية، ولا يجد أيضاً ذاكرة ممهدة له، من هنا أياً كان نوع هذا الشعر، فهو صدامي حتماً، سواء كان هادئاً، أو غاضباً فلسفياً أو يومياً، بمعنى أنه لا يركن لبناء نصه بسهولة.

□ الشعـر اللبناني هو شعر إشكالي، شعر لا يبني بسهولة، وفي الغـالب يخرج من تجاذب وتنازع عناصر على درجة ما من التضاد، فالشعـر اللبنـاني يمكن له في الوقت نفسه، أن يغني أو يتفلسف، ويعلق وينشر. نحن لسنا أمام شعر بسيط انها أمام شعر مركب. وليس صحيحاً رد هذا الشعر الى عناصر بسيطة. والشعر اللبناني في حين

يكون شعر لغة يومية، مباشرة، هو في الوقت نفسه شعر لغة نخبوية، لغة عميقة التاريخ واللفظ، قد يكون شعراً بملامح سياسية بدون أن يمتلكه هذا العنصر السياسي.

□ الشعر اللبناني يؤسس لمطرحه بصعوبة، وهذا لا يعني أن الشعراء أنفسهم منفصلون عن بعضهم وغير متآلفين، ولا يعني ذلك انعدام القرب، بمعنى أن الشعر اللبناني يورث ككل، هذه الوراثة مركبة، وهي ليست لشعراء بعينهم أو جملة بعينها، أو عبارة. وعملية الوراثة صعبة، ارث مموه، ولا يمكن الكلام عن بنوة مباشرة وهذه نقطة ايجابية.

□ لم نخلق قصيدة لبنانية، بالمعنى المتسلسل، فالقصيدة الفلسطينية متولدة مثلاً من محمود درويش، انما نحن خلقنا قصيدة لبنانية أكثر تركيباً، أكثر تعدداً وأكثر شمولاً، فالوراثة نفسها عملية صعبة. وهذه الصعوبة تأتي لوجود ضوابط خفية للشعر يصعب تحديدها وتصنيفها، لكنها ضوابط ليست متساهلة. فهو شعر غير متسيب. وهذه جدية في الشعر، وسعي مستمر للفرادة، فهو شعر يتجنب السذاجة والتبسيط فيتجنب الوصول الى غايات ونتائج، كذلك الالتحاق بكلام عام، ودغدغة روح القبيلة (النخوة والفروسية والشهامة والكرم).

□ الانشاء قليل في هذا الشعر، الانشاء بمعنى الرطانة، سياسية أو عاطفية أو شعرية، وهذه الرطانة قليلة الحضور. أقصد بذلك الشعر الذي يعنيني وهو قائم وموجود وليس ظاهرة هامشية، وهو اتجاه قوي وحاضر.

□ ثمة أساس مهم في الشعر اللبناني، انه ضد الجملة الشعرية، بمعنى أنه قادر على انتاج جمل مختلفة.

هذا الشعر هو برأيي أكثر شعر عربي يملك استلهامات أجنبية، ومثقف، وهو على عكس الشعر العربي، دائماً يهدد ويجازف بأن لا يكون ثقافياً وأن لايكون شعبياً، فالشعر العربي في أكثريته يبدو وكأنه يرتبط مباشرة بصوت الشعب، صوت الجمهور، صوت القبيلة، وبهذا المعنى الشعر العربي يخاطر باستمرار لأن يكون شعراً غنائياً شعبياً... الشعر اللبناني جزء من أقلويته وجزء من عزلته.

□ ثمة سمة من السمات الأساسية للثقافة اللبنانية هي نقديتها بسعيها لصياغة رؤية خاصة. وكذلك في صداميتها مع الجماعة، واعتراضها، لذلك فالشعر اللبناني شعر معترض، ويمكن القول أن الشعر العربي في غالبيته ليس اعتراضياً، بل هو يعبد الدم ويدغدغ ويزكي كل غريزة جماعية، فالشعر اللبناني ليس شعر غريزة جماعية، فهو بدون أوهام، بحيث لا يجعل الشاعر من نفسه مثالاً شخصياً. والمسافة بين الشاعر ونصه، بين المتكلم والكلام، من صفات الشعر اللبناني. هذه المسافة القائمة والتي بداخلها يتم العمل اللغوي، والتي لها درجة من الاستقلال، فالنص ليس مجرد بوح، وبث. النص هنا قائم بذاته، والشاعر يستعمل الكلام كوسيط، وليس كخالق كلي. في هذه المسافة بين المتكلم والكلام ينشأ الشعر، والشعر يتحول الى استدعاء، واصغاء للغة، وتلمس للعالم.

□ ان الشعراء اللبنانيين حتى عند أكثرهم مباشرة، نلاحظ أن الصورة دائمة الانطواء والمتكلم نسبي. ويقدم وهو على درجة من الاستخفاف بالذات، والهزء الداخلي، والتهكم فالشعر اللبناني، هو شعر رؤى متعددة. وهذا يوسع الرقعة الشعرية وتكوينها بحسب المعنى المادي، ويؤدي الى توسيع المكان الشعري، الذي يمس أماكن جديدة، ويستقطب ويعطي امكانية شعرنة مستمرة، ومثابرة للعالم.

□ ان استلهامات الشعراء اللبنانيين أجنبية على الأرجح، وكذلك العرب، فجهل اللغة الأجنبية لا ينفي استلهامها، عبر ترجمات تتوافق مع مطالب شعرية. ولا يوجد شعراء في العالم ليس لديهم استلهامات أجنبية عموماً. فالشاعر الألماني ترى كل استلهاماته من الأصل الفرنسي، وهناك شعراء فرنسيون استلهاماتهم ألمانية. وكذلك الشعر اليوناني والاسباني،... ولكن تبقى استلهاماتنا للأجانب ضعيفة وسطحية. فرامبو غير موجود في النص العربي، وإشراقة شعره وشموليته غير موجودتين في شعرنا، كذلك لوتريامون الذي هو مدهش بجدليته العميقة. لكن شعراءنا غير جدليين.

□ إن استلهام شاعر معين يعني أحد أمرين: إما استنساخ إحدى عباراته وهذا لا يصنع شعراً، أو مشاركته في رؤيته وجدله الداخلي وهذا لا يمكن فعله.

في الفن التشكيلي يمكن أن تستكمل تياراً عالمياً، أما في الشعر فصعب ذلك لوجود سد ضخم الذي هو لغتك، وهذه اللغة على درجة من الخصوصية من التراث والمقاومة والاستعصاء، بحيث يستحيل تطويعها من شعر أجنبي إلا إذا تحول الاستلهام الى استنساخ.

الشعر اللبناني اشكالي ولا سلالة له

□ إذا وجد شعر في قيمته، لماذا نفتش عن مصادره؟ هذا كلام بوليسي. أنا أحد الشعراء الذين أصروا على ذكر أسماء شعراء تأثرت بهم، ثمة سخف في اخفاء تأثراتنا.

□ الشعر ليس مجرد سلسلة يضاف اليها. النص المهم هو قائم بذاته ولا يوجد بنوة له.

□ ان الشعر الذي يتغنى بعناصر أيديولوجية، هو غير موجود في الشعر اللبناني الذي يعنيني الآن وانما يحضر في معظم الشعر العربي، أياً كان نوع الأيديولوجيا، إن اعتراضي على أكثر الشعر العربي يكمن في الحقيقة بكونه مديحاً مستمراً لأصنام أيديولوجية، منها مديح الحداثة، وكذلك مدح للشعر بوصفه موقفاً وموحياً وباعثاً وسلاحاً، ذلك ليس شعراً، وليس سعياً نحو الشعر، وإنما هو تبشير، عندها يمكن أن نشكك بهذا الشعر، وهنا نفترض مطالب تتجاوز الشعر.

□ إن السجال الثقافي في لبنان، أخذ مشروعيته لأنه ليس ثقافياً فقط بل هو سجال دفع ثمنه دماً كثيراً. وعشرات الألوف من القتلى وخمس عشرة سنة من الآلام. بهذا المعنى موتى الحرب هم شهداؤنا. هذا السجال لا يمكن وصفه بكلمات، وأحد مظاهره العامة والأبرز هو نقده المستمر لمشاريع عامة، والتي هي مشاريع الحداثة والنهضة. والحرب بهذا المعنى أودت بهذه المشاريع وجعلت للكلام محلاً أقل عمومية، وجعلت للكلام صلة بالأرض والواقع.

□ الحرب اللبنانية هي تحطيم لرطانة ثقافية كانت تعبر عن نفسها بأهداف ما وتعبىء وتحكي بالوكالة، دون أن تسأل مرة واحدة عن تقاطعها مع الواقع، أي مع الناس الأحياء، ومع التركيب الفعلي للأفراد والجماعات. والشعر في أحد جوانبه موجود في هذا السجال وهذه صفة ندعو الى تعميقها.

□ ما يميز النص اللبناني هو البحث عن انسان عام، ومخاطبة كونية حتى لو كان هذا الشعر بوعيه يحطم ثقافته.

(*) شاعر وناقد



بيروت ١٩٩٢:
بين فنادق الثقافة وخنادقها

□ إحدى صفات جيلنا، هي انتقال الكلام من الشمول، بكونه بياناً عاماً الى محاولة النبش داخل كل سيرة، إنه سيرة ذاتية بمعنى، ثمة محاولة للاعتراض لتكوين ذاكرة عامة موجودة في الذاكرة الشخصية.

□ الآن ـ وبدون أي خجل ـ لبنان موجود في الذاكرة الشخصية، فاليوم نسترجع صفاتنا، أسماءنا وجذورنا. ولبنان مكان وليس مسطحاً واحداً، وهذا المكان مسطح ضخم يتألف من بؤر عديدة، والمكان سير أشخاص وجماعات، وتعدد جذور. ولا نخجل من جذورنا، فهناك محاولة لتأسيس ذاكرة لبنانية ونبشها، وشعرنا ليس مناضلاً ولا ملتزماً وإنما يقر بدينه للبنان. □

محمد علي شمس الدين

□ القصيدة اللبنانية تطعم أكثر من فم، معنى ذلك أنها قصيدة حرة، وتجريبية، ومنوّعة ومثقفة.

انها حرة حيث انها تمتاز في هذا الحاجب عن الهلال الأخضر على ساحل المتوسط فهنا طقس حرية مدفوع ثمنه غالياً وبالدم، وحروب كثيرة. وهذا التشكيل المتنوع للمجتمع اللبناني، المؤلف من عصبات (ج. عصبة) ومن أعراق، وانتماءات ثقافية متنوعة ومن حوار واصطراع معاً، بين قديم وجديد، وبين ثقافة غربية ومشرقية. كل هذا يشكل حيوية في العصب الثقافي اللبناني، ورغبة بالحرية، وتحققاً نسبياً لها وأعتقد أنه أكثر من سواه فيما يحيط بنا.

القصيدة زهرة التاريخ، زهرة الحياة، فالمسألة ليست ميكانيكية بل افتراض حقيقي من أيام جبران حتى شعرنا نحن.

تم تسريب قصيدة النثر على جسر الترجمة

ليس عندنا لحسن الحظ نمط، أو لدينا ترسيمة على خطاها نقتدي كذا، هذا المناخ الشاغر، هذا الجنون بحرية الابداع والانتماء، جعل الساحة مفتوحة لكل التجاريب، لدينا ما لدى العرب جميعاً، ولدينا ما ليس لديهم أحياناً من حرية القول الشعري.

□ هذا التنوع له روافده التاريخية والثقافية، نحن مفتوحون على أوروبا من أيام فخر الدين وقبله وحتى الآن. وازدهار الثقافة اللبنانية في أميركا أنتج جبران وأنتج الأدب المهجري العظيم. وكذلك مجيء الغرب الينا حيث كنا مختبراً واحداً. وكنا قبلة أنظار الغرب، هذا التداخل أعطانا غنى في تصوري، فنحن أيضاً غير مفصولين عن جذورنا وأصلنا العربي ونحن أيضاً متوسطيون وهلال خصيب، بحراً وجبلاً وصحراء. وقد انطبعت هذه المناخات على الابداع.

فإلى جانب جبران والريحاني وكلاهما شطّاحان ابداعيان، هناك محافظون مثل ابراهيم اليازجي وناصيف اليازجي... الى مطالع الخمسينات مع مجلة «شعر» وأمثال يوسف الخال وأدونيس بداية، ثم أنسي الحاج وشوقي أبي شقرا إضافة الى عصام محفوظ، وكان الى جانب هؤلاء آخرون غير لبنانيين كمحمد الماغوط، والى جانب هؤلاء خليل حاوي وهناك مجلة «الآداب». وكان هناك في المجرى نفسه أكثر من نمط كصلاح لبكي وسعيد عقل والشاعر القروي، ثم الى أجيال تالية مع بول شاوول وعباس بيضون وعبده وازن وعقل العويط ووديع سعادة وشوقي بزيع وجودت فخر الدين ومحمد العبدالله وحسن العبدالله وتيارات أخرى.

□ إن الابداع لا يتلاغى بل يتكامل، أنا أحب الماغوط، أحبه لأنه يكتب على عكس ما أكتب، فبمقدار ما أحب من يشبهني، أحب أيضاً من لا يشبهني، فثمة قمم تتعايش في حقل فسيح لا يلغى فيه سوى الهش الابداعي.

فكرة أن شاعراً يلغي شاعراً آخر فكرة مغلوطة. الذي ينطوي ويزول هو الهزال الابداعي، الدم الضعيف الفاسد. أما الدم الابداعي المتنوع، العصب الابداعي المتنوع ـ لأن هناك توتر خاص لكل عصب ابداعي ـ هذه الأعصاب الابداعية المتوترة والمتنوعة هي شرط الابداع المتنوع.

□ لا ينتهي شيء في الابداع. أنا الآن أحس أن روحي تمتلىء جداً بامرىء القيس، بمقدار ما أنا أمتلىء بآخر نموذج، الماغوط على سبيل المثال أو البياتي أو قصائد معبرة جداً لأنطونيو ماتشادو الاسباني. لا أحس أن في ذاتي شيئاً يأكل آخر، سوى أن المأكول أصلاً هو الضعيف. قانون الصراع قانون قاس في الابداع الفني.

□ مجلة «شعر» بقراءة نصية لها ومسح لأعدادها قبل أن تتوقف أول مرة. وبعد أن أصدرت أعدادها الأخرى فيما بعد، حملت بالفعل تنوعاً. والتنوع الذي حملته هو تنوع متنوع. حملت تنوعاً في نصوص قديمة تراثية، تنوعاً في النصوص المعاصرة، تنوعاً في النص الأجنبي والمترجم. تنوعاً بين تيارات القول الشعري. يضاف الى ذلك أن مجلة «شعر» كانت على وجه التقريب حاملة فيما بعد لمسألة قصيدة النثر وسرّبتها بطريقة أنا أعرفها أو أفترضها. بدأ التسريب هكذا: تم تقديم نصوص من شعر أجنبي معروف ومكرس في الخارج، لفرنسيين وأميركيين ينتمون الى تيارات حديثة وحاضرة، قُدمت هذه النصوص مترجمة. وقدمت الترجمة على أنها شعر فتقدم لنا نص مترجم نثري بالتأكيد. هذا النص النثري ـ الشعري هو شعر. وإذاً كل ما يكتب على غرار هذا النص المترجم هو شعر بالضرورة. نعم هكذا تم تسريب قصيدة النثر على هذا الجسر، جسر الترجمة. أعتقد أن قصيدة النثر التي حملت مسألتها مجلة «شعر» ذات أصل غير عربي، ومهما تم التنظير لها، من نهج البلاغة الى القرآن، قصيدة النثر بالمفهوم التقني هي معطى غربي، وتم تسريبها عبر ترجمات للنصوص الغربية الى العربية، ثم جاء من يكتب على غرارها. وأنسي الحاج في مقدمة «لن» يعترف أنه ربما كان أصل هذه القصيدة غربياً وأن التنظير لها بدأ غربياً من سوزان برنار الى غيرها. المسألة هنا وليست هنا. حسن جداً التثاقف ـ وكل ثقافة معزولة هي ميتة ـ لِمَ لا. السينما أصلها غربي. وهناك من يقول أن الرواية أصلها غربي وأنا أعتقد ذلك. والقصة القصيرة أصلها التقني غربي، رغم ألف ليلة وليلة والقصص القرآني وما الى ذلك. ومن هذا الباب حسناً، ليكن لدينا فن شعري أو نمط أسلوبي جديد اسمه قصيدة النثر، انما يأتي الى جانب أشكال القصيدة العربية ذات الأصل والفصل والحد والقد. ذات الأصل النابع من موسيقى لغة والنابع من ملامح عبارة، يعتقد البعض أنها تتصل بالغيب. إذ تقول إن أصل اللغة العربية من الغيب وليس من البشر. هناك نظريات في فقه اللغة. والكسائي يقول أن الأصل الأساسي للغة العربية أصل الهي. طبعاً اللغة العربية ذات أسرار، ذات ينابيع للرؤيا وللموسيقى ثرية جداً. وهي كنوز لا يصل اليها إلا كل حفار عليها أو كل مغامر، وتدفقاتها عظيمة حتى الآن. وأنا أقول إن قصيدة النثر العربية الآن هي معطى يضاف الى المعطيات الأخرى. وهي نسق تعبيري مازال حتى الآن مطروحاً في الحقل التجريبي، وأنا شخصياً أحب مثلاً شعر

(*) شاعر وصحافي.



محمد الماغوط. هذا يعني أنني لست مع أو ضد سلفاً.

□ أنا مع النص وأعتقد أن النص هو أبو النظرية، وان نصاً شعرياً واحداً قد يحمل عنفاً نقدياً أكثر من جميع النظريات.

□ أريد أن أضيف الى دور مجلة «شعر» مجلة أخرى أساسية في تصوري، هي مجلة «الآداب». فأنا أعرف أن مجلة «الآداب» كانت أيام مجلة «شعر». وفي الستينات والسبعينات كانت المحك الرئيسي لشاعرية شاعر ما أحياناً، بمعنى أن كل الشعراء العرب المعروفين مروا في مجلة «الآداب»: أدونيس، صلاح عبدالصبور، بدر شاكر السياب، خليل حاوي، محمد عفيفي مطر، سعدي يوسف، محمود درويش، عبدالوهاب البياتي طبعاً وأولاً. جميع هؤلاء رياديون. طبعاً هنا لا أعطي قيمة انها أعرض عرضاً ما مر في «الآداب». مر بعضهم في مجلة «شعر». خليل حاوي بارادته لم يمر في مجلة «شعر». لم تمر في «الآداب» قصيدة نثر. ومرة واحدة فقط نشر سهيل ادريس قصيدة نثر لمحمود أمين العالم وكتب في حاشية من حواشي المجلة: انني أنشر هذه القصيدة على مسؤولية صاحبها. لقد أقفلت مجلة «الآداب» بابها أمام تجربة جديدة. وهذا موقف نقدي للمجلة أنا شخصياً لست معه طبعاً. لكنه حر. وحر في أن يعطي زخماً أو يمنع زخماً عن مجلته.

□ مجلة «شعر» قدمت هذا التنويع. لم تكن منحازة الى قصيدة النثر وكفى وأقفلت الباب. كانت تحتضن جميع النصوص واحتضنت بدر شاكر السياب وأصدرت له أول ديوان. وأعطته جائزتها.

□ أنا أقول أن عمر الشاعر كله هو مشروع قصيدة واحدة. وجميع تنويعاته هي قصيدة واحدة وأنا أقول أن حقبة تاريخية طويلة هي قصيدة واحدة الى حد ما في ملامحها الكبرى. وأنا أقول أن المتنبي أعظم شاعر في القرون الوسطى لأنه جبّ ما قبله (ألغى ما قبله)، بل شكل الاستثمار الكامل لما سلف.

□ أنا نشرت أول قصيدة سنة ١٩٧٢ بعنوان «آيات من كتاب المنتظر» الموجودة في أول ديوان: قصائد مهربة الى حبيبتي آسيا. وأنا أبريء شعري أن يلتبس بلحظة واحدة فقط، وان يلتبس بموقع واحد. وأعتقد أن قصائدي مرمية في زمن قصي وطويل. ثمة شعراء آخرون كتبوا قصائد المناسبات بالمعنى العربي، وأنا أعتقد أن معنى المناسبة هو أروع معاني الشعر، إذا فهم ببعده الصوفي، فأرجو أن تفهم المناسبة في كتابة القصيدة ببعدها الصوفي، أي ذلك التناسب الدقيق بين الخارج والداخل. بين حركة العالم وحركة ذاتك في الداخل. هذا ما يعنى به «بالمناسبة» في معناها الصوفي.. المناسبتية أو تفصيل القصيدة على حدث براني، أو على حدث ما تفصيلي، أنا لا أتحدث عنه، وأعتقد أنه لا يعنيني أبداً، والقصائد السريعة ميتة سلفاً ولا أحد يتكلم بها الآن سوى من باب الهجاء والذم. في السبعينات طلعت أشعار رائعة جداً ونعطي نموذجين لها: الآن لو أخذت قصيدة لحسن عبدالله اسمها «صيدا». هل هي قصيدة مناسبة مفصلة على حدث؟ لا انها قصيدة جميلة مستمرة بقوتها. كذلك قصيدة «الدردارة». بعض قصائد محمد عبدالله وشوقي بزيع والياس لحود. نصوص جميلة ومازالت مستمرة.

□ ثمة فرق بين قصائد المهرجانات وقصيدة تقال في مهرجان أو أمسية أو لقاء. أي أن تلقى في لقاء مهرجاني وبين أن تكتب بدوافع مهرجانية: هنا الدوافع مهرجانية واليافطات سياسية يعني إذا لم يكن الشعر متيناً ومخترقاً وعلى مقدار عالٍ من الابداع سيسقط مع اليافطة.

□ القصائد التي ارتبطت بالموجات السياسية ساقطة منذ يومها الأول. وأنا باعتقادي وبحسباني انها ماتت في يوم ولادتها. نيرودا شاعر كبير في «سيف اللهب» واعتبره من ابدع شعراء العالم. ساقط ورديء جداً في قصائده ضد ديكتاتور تشيلي. وقد ترجم هذه القصائد الطيب رياحي التونسي واصدرت في ثلاث مجموعات صدرت عن دار الفارابي.

أنا شخصياً لم أقرأ للشعراء المعدودين والمعروفين في السبعينات، ولما سمي بشعراء الجنوب إلا القليل من القصائد الضعيفة ابداعياً. وهناك قصيدة واحدة فقط. هي نشيد لا ينتمي إلى الشعر بالمعنى الابداعي، غناه مرسيل خليفة وكتبه حسن عبدالله وهو «أنا يا رفاق من الجنوب». وحسن العبدالله لا يعتقد ان هذا النص هو شعر. لكن حسن عبدالله كتب «الدردارة» «وأجمل الامهات»، التي غناها مرسيل خليفة. وهذا شعر جميل ابعد ما يكون عن الماركسية.

□ الشعراء لم يحرضوا على الحرب ابداً. هم بكوا الشهداء ورفضوا. أنا كتبت الحرب قبلها ولم أكتب اثناءها. اثناءها كتبت لمعانٍ أخرى وبعيدة. كتبت «عودة ديك الجن الى الارض». «الشوكة البنفسجية». «طيور الى الشمس المرة». «وأما آن للرقص ان ينتهي» (بمعنى رقصة الحرب) ورقصة الوجود كلها. رقصة اشعاع ورقصة الروح.

□ المتفجع مسألة عتيقة لا علاقة لها بالسياسة. التفجع كربلائي.

أنا كشيعي اتفجع كربلائياً. انا روحي كربلائية. هذا هو التفجع وقد أكون احياناً بارداً. ليس هناك نمط أو نسق محدداً. وأيضاً لا التفجع قيمة ولا البرود قيمة بحد ذاتها. النص يدل على سويته الفنية. انا اريد أن اتوجه الى النص الشعري وافحصه. ولا اريد ان القي عليه سلفاً اية تسمية أو تنسيب. لانني بذلك اقتله. انا ضد تسمية «شعراء الجنوب» لاننا بذلك نحاشي الفكرة السياسية القطيعية. أنا يشرفني ان انتمي لأرض وناس الجنوب، ولكن ان يقال ان شعراء الجنوب هم مدرسة فأنا لا اعتقد بذلك.

ولا مرة كان نصي مفصلاً على الفم. دائماً كان مفصلاً على خريطة الروح. وهذه النصوص ما زالت حاضرة. هذا الالتباس هو التباس سياسي وتوجر به ابداعياً لمآرب سياسية محضة. وحين اطلق هذا التعبير (شعراء الجنوب) اطلق باهداف سياسية والذي اطلقه هو «المجلس الثقافي للبنان الجنوبي» الذي يتمتع بايديولوجية ماركسية شيوعية كما يعلم الجميع. وبين ان نرفض هذا التعبير أو نقبله كانت القصائد تتوالى، فلم نكن نشغل انفسنا بالقبول أو الرفض ففي أول حديث لي قلت اني اعترض على هذه التسمية لكن التسمية لم تؤذني، ولم تؤثر بنصي الابداعي. أنا بصراحة في داخلي شاعر ميتافيزيقي. انا شاعر ميتافيزيقي بلغة دينية وذو بعد صوفي الى حد ما. وهذا ضد الماركسية والشيوعية. وأنا كنت الى حد ما معزولاً عنهم وبعيداً عن السياسة تماماً. أنا مر ورمادي الى حد ما في الشعر. هذه المسائل كلها موجودة في النص. وما دامت موجودة في جوهر النص فلن التفت إلى التسميات. انا أرى جنوبي كما هو وليس بتفسيراته الايديولوجية. لقد توجر جداً وكثيراً بالشعارات وبهذه التسمية تمت قراءة بعض الشعر والشعراء من خلال هذا المدخل الخاطىء.

انا اميز بين مستويين. مستوى النص الشعري الابداعي واعتقد انه نص مكتوب، يقرأ بالعين اصلاً. وهذا النص الابداعي يحمل

القصائد المرتبطة بالموجات السياسية، تموت يوم ولادتها



قيمته في داخله، واي قيمة اضافية عليه، تشويه له او تمويه أو زعبرة. وهذه الزعبرة لا تسري إلا على السذج. فلو كان النص ضعيفاً وجاء اعظم ممثل لالقائه فسيسقطان معاً. ونص شعري رديء اذا غنته فيروز التي اقدس صوتها يسقط صوتها بسقوطه. اذاً الشعر كابداع هو نص مكتوب. هذه مسألة حاسمة ولا جدال فيها. ولكن بعد أن يكتب النص الابداعي انا اطرحه بعد ذلك للفنون كلها: للمسرح، لراقصة، لشخص يقرأه لنفسه أو لجمهور. اذاً في مسألة القاء النص يأتي الديكور والمحسنات الاخرى.

□ انا اميل لقراءة نصي لشخص واحد أو اثنين. احس ان الجمهور وحش فاغر فمه. أو أنا اردد قول سعيد تقي الدين: الرأي العام أو الجمهور ذاك البغل. أنا اذهب الى الجمهور بنفس منقبضة دائماً وبالعموم ثمة شعراء يقولون نصهم بسهولة.

□ المنبرية برأيي ليست في الخارج فحسب بل هي أيضاً في حناجر بعض الشعراء وارواحهم وربما في نصهم أيضاً.

□ انا لا اتعامل مع الحرب بالمعنى الاخلاقي. صحيح ان في الحرب كمية كبيرة من الموت والدمار، ومن السوريالية أيضاً. لكن السوريالية هنا ليست عشوائية انها عاقلة. الحرب عاقلة. ام الفضائل هي، والنص الشعري جزء منفعل وفاعل في الحرب، لان نصك الشعري جزء من جسدك وروحك. يعني ان تنام هادئاً وحولك تضطرب الكائنات. أو ان تكون مضطرباً وحولك الكائنات هادئة. الحرب اعطت شعراً، مثلما اعطت الايام الاخرى.

□ الحرب جذرت احساسينا بضرورة الحرية، وضرورة التنوع، واهمية التنوع والفروق. وجذرت احساسينا باهمية المعطى الثقافي والحضاري للانسان. واهمية ان تعيش حياتك الخاصة وبتفاصيلها فتنتبه لمشهد الاصطراع والمعارك خارجاً وانت تحب وتعشق امرأة. هذا مشهد جديد ركب قصائد كثيرة وركب نتاجاً فنياً له خصوصية. اثرت الحرب على نوعية التخيل والذهنية بنسب مختلفة. هناك شعراء اثرت هذه الأمور بنصوصهم وتوجهاتهم. وثمة شعراء آخرون يرقصون عند ضربة طبل واحدة. هذه مسألة لا يجوز التعميم بها.

□ أنا دائماً ارى نفسي مربكاً عند التكلم على المستوى النظري، أنا اقول ان أي شيء في الحياة، اية مناسبة، أو تناسب أو تفصيل وأي معنى وفكرة أو معطى أو محرك كلها محايدة وفارغة. اي ان الموضوع لا شيء في الشعر. الموضوع = لا شيء. فقط المعالجة والنص أي «كيف» وليس «ماذا». من هنا انا الغي الحرب ببساطة، الغيها من «ماذا» الشعر. اريد ان اراها في «كيف» الشعر، في تفاصيله.

□ العلاقة ليست ميكانيكية بين ما يحدث وما يجب ان يكتب.

□ القول: ان قصيدة النثر ميتة سلفاً. وهي ليست شيئاً. عنف تنظيري ساقط. يشمل بالمقابل القول ان قصيدة النثر هي المستقبل.

لا هنا ولا هناك نجد حقيقة الحوار وحقيقة القول والقول المضاد.

□ النص الابداعي قبل النظرية. لا يمكن سلفاً الغاء صراعية الافكار. ولكن صراعية الافكار تكون في حيز وفي مجال وهمي، والنصوص الشعرية تنسج حولها اشياءها وعظمتها. ونقول ان الحقل مازال حقلاً اختبارياً. هذا هو حقل القصائد العربية كلها. يعني هنا احتكم «للكم» في النوع. اقول «الكم» في قصائد النثر هو رديء. وليس اردأ منه سوى «الكم» في قصيدة التفعيلة. «الكم» الرديء إذاً هنا وهناك. من هنا ضرورة المخير في هذا المجال. التعميم ورطة.

تجريبياً قليلة قصائد النثر التي شخصياً احبها، ولكن هذا أيضاً لا يعمم. مثلما لا قدرة لي على قراءة الكثير من قصائد التفعيلة.

□ ادونيس شاعر، في شعره فكر ولغة، يقف عند رغبته القوية بالاجتراحات الدائمة، انما يتسرع فيجترح ماضياً، ولكن تبقى الرغبة عنده، وهي رائعة، متنوع واصيل ومجرِّب باندفاعات هي اقوى من استعداده لها.

□ شوقي أبي شقرا انتهى على غير ما بدأ. وهو انقلابي خطير. وتقريباً الوحيد الذي فتت البلاغية العربية التي بدأها في «اكياس الفقراء».

□ أنسي الحاج لديه لوثة نفسية مبدعة. شديد الاحساس بالحرية وكاتب مقال جذاب جداً. انا شخصياً غير منجذب لشعره.

□ الماغوط فريد نفسه، بكل ما يصمت عنه أو يقوله. شخص شديد الانسجام بين مقالته وقصيدته. تكاد تكون مقالته قصيدة وقصيدته مقالاً. وهو شخص احبه جداً.

□ نزار قباني نسج ما لم ينسجه سواه. وهو في جواهر شعره وحيد حاله. وليس في الامكان ربما ان نكتب على غراره. وقد لا نحب ان يكون لنا هذا الاسلوب.

نزار قباني اهم شاعر سطح عربي. شاعر السطح العربي بامتياز وبلا منازع. لا هو باطني ولا اعماقي، وليس شاعراً جوانياً. شاعر البرانية العربية هو. وبالمناسبة ليس من السهل ان تكون شاعر قشرة.

□ هناك قنوات في الشعر تترافد وتتدافع وتستمر وتتنوع. الجيل الاخير أرى انه جيل اعصابه مشدودة. جملته متوترة وسريعة. جيل حرق مراحل وخسر ما احرقه. يجب ان يبدأ من الآن. اقصد ما يلي: جيل الحرب هذا أخذت منه المدرسة. وأخذ الزاد الثقافي والمعرفي الضروري. صارت الكلمة عنده شبيهة بطلقة في فم البندقية باشارة بسيطة تندفع فوراً. لكن هذا الجيل الفاقد الصبر والفاقد الجلد، والذي احرق أو احترقت به المرحلة، هو مثلاً يغلط بانشائيات الكتابة العربية. الجيل السابق لم يكن كذلك ابداً. القواعد التي كان يجب تعلمها من المدرسة حرم منها بسبب الحرب وعدم قدرته على التعلم كما يجب. هذا لا ينفي الشعرية. ثمة اوليات مدرسية في المعرفة لم يعرفها الجيل الجديد. وكذلك الاوليات في الثقافة. □

لا تستطيع إلا أن تكون حيادياً، وأنت تقمع يومياً

الرأي العام أو الجمهور.. بغل

شارل شهوان

□ شعري له علاقة باليومي، وبالتجربة الذاتية. وهذا له علاقة بالأجواء التي تحاصرنا، فلا تستطيع إلا أن تكون حيادياً وأنت تُقمع يومياً.

□ بين مجموعتي الشعرية الأولى والمجموعة الثانية، هناك فارق في القسوة ودموية اللغة، وفي استعمال المفردات وفي الرؤية الشعرية ككل. ربما هذه القسوة كانت موجودة حتى ولو لم تكن الحرب، فالمجموعة الأولى كتبت فعلاً مع بداية الحرب، إلا أنها جاءت من زمن ما قبل الحرب، من الزمن اللطيف، وكنا لم نتشوه بعد.

□ كل النصوص التي كتبت في الحروب تعرضت فيما بعد لعلامات

فوضانا جميلة وممتعة

استفهام. خاصة تلك التي تعاملت مع الحرب بمباشرة وانفعالية. نحن نحاول يومياً الهرب من الانفعالية في القصيدة، حاولنا أن تكون القصيدة حيادية، مثلما نحن شخصياً، وبانعزال، ولهذا هي تشبهنا.

□ القصيدة تروي سيرتنا. هي هكذا، بدأت هكذا ويجب أن تنتهي هكذا. فاذا لم يكن هناك شخصية وراء القصيدة، ولم يكن وراءها ناس، ولا ملامح، فهي لا شيء.

□ ليس كل الشعر بلا ملامح، لكن هناك كمية ضخمة تقرأها ولا تجد شيئاً، سوى تراكيب من الشعر، أو تراكيب صورية أو تراكيب شكلية، دون أن تعني شيئاً.

□ الشعر العربي لا أقرأه، أحسه كاذباً، احسه بلا حقيقة، فلا شيء فيه واضح أو معرّى.

□ في النقد هناك خطأ شائع يعتمد البحث عن مصادر شعرية للشعراء. هذه الطريقة تستطيع أن تنسب أي شاعر لأي شاعر آخر..

□ وجهة القول في شعري أساساً مستمدة من لغة عالمية كما في أي شعر سواء كان أميركياً أو فرنسياً أو انكليزياً أو ألمانياً.

□ هناك تجارب ـ القريبة مني زمنياً خاصة ـ قريبة لوجهة نظري الشعرية، أتابعها باهتمام، وهذه ربما كانت من الكتابات القليلة التي أقرأها، وأحس انها تعنيني، أحس أنه يجب أن أرى ناساً ورائي وبجانبي حاضرين ولا يكذبون ويحكون الحقيقة ولا يخافون، ويتوجعون، ويقولون وجعهم. يتمردون ويقولون ذلك. يُدلون ويقولون ذلك، جميع ذلك في «القصيدة».

□ لم نطرح وجهة نظر نقدية، وليست مهمتنا أصلاً، وليس عملنا الدفاع عن شعرنا. الوعي النقدي هو وعي في القصيدة، في ممارستها. لا نستطيع التنظير لها. عندما تبدأ بالتنظير تخسر شعرك ولا تعود تعرف كتابة الشعر.

□ كتبت القصة قبل كتابة الشعر. التفكير والعلاقة والأسلوب، هي ذاتها في قصتي وقصيدتي، لأنني أنا ذاتي وراء القصة ووراء القصيدة. ومن المفروض اذاً أن يكون هناك نوع من التشابه والقرابة بغض النظر عن منطق كل فن.

□ القصة أحسها عالماً أكبر من القصيدة. القسوة والدموية انعكست على النصوص، لم تعد نصوصاً بريئة، وربما نحن لم نعد بريئين بعد هذه الحرب الطويلة.

□ لم أشترك في الحرب. كان ذلك ممكناً في لحظة واحدة.

□ الفوضى هنا جميلة وممتعة. اشارة السير تربكني في الخارج. أحب الفوضى في بلدي، ولذا أحبه. الفوضى شيء مهم خاصة بالنسبة للشاعر.

□ الحرب هي فقط فوضى وتخريب بالنسبة للفرد. الحرب دمرتنا كناس، دمرت الذاكرة فينا، التي هي استمرارية لأشخاص آخرين سابقين. أنا في انفصال ليس مع الذاكرة فحسب، بل مع ما بدأه أبي وجدي. الحرب لم تلغ الذاكرة، انما فصلتها وكونت لنا ذاكرة جديدة أخرى لها علاقة أقوى بالمكان. والشعر كتب الذاكرتين.

□ الشعر في لبنان خاص بدرجة أعلى وأقوى من أي مطرح آخر في العالم العربي. وناضج أكثر. والدليل على ذلك النتاج الشعري الآن الذي ليس له أي علاقة بأي ذاكرة شعرية أو تراثية.

□ القصيدة العربية قصائد متناسلة من نص واحد

□ جيلنا مغيّب، وأصلاً لبنان كله مغيب عن الخارطة، كتجربة ثقافية وكبلد، لأنه بحسبهم لا يجب أن يكون هناك فسحة ضوء وتجريب في العالم العربي.

□ شخصياً لا يعنيني ذاك الشعر الآخر كلياً (المنبري، الجماهيري، النضالي، الملتزم، التراثي، الخ). قصيدتي لا تقصد شيئاً، ذاتية، قائمة بحد ذاتها. ولست عبثياً، وهذا الشعر الآخر انتهى، نسي، وأصحابه بدؤوا بنكرانه.

□ التراث القصصي اللبناني غني ومهم إن كان مع مارون عبود، أو فؤاد كنعان، أو محمد عيتاني، وربما لم يحصل تراكم بسبب التركيبة الاجتماعية والثقافية. وعلى كل فان فن القصة كنوع أدبي اجمالاً، هو ضعيف في العالم كله وغير مسيطر، مؤخراً بدأ يشهد، خاصة في أميركا، ازدهاراً وكأنه أصبح سمة معاصرة للأدب الأميركي.

□ في لبنان، وربما في العالم العربي أيضاً، القصة التي تكتب، بلغتها وتركيبتها، لم تخرج من التركيبة ووجهة القول الكلاسيكية.

□ القصة الجديدة لم تظهر تماماً وبوضوح في لبنان. المسيطر هنا هو القصة القروية، كامتداد لمارون عبود. القصة الحديثة قليلة جداً والاستثناء هو فؤاد كنعان وربما محمد عيتاني بلغته المدينية.

□ ليس بالضرورة أن يكون عدم الوضوح في الفوارق بين المدينة والريف، ما يكمن وراء غياب ثقافة قصصية. أعتقد أن الأمر يتعلق بتركيبة التفكير، التراثية أكثر مما هي محدثة وثورية. انه التقوقع، انها تركيبة مطرزة شكلياً والقصة تخطت هذا الموضوع، ولم يعد لها علاقة بالشكل والعقدة والبداية والنهاية. لقد انتهى هذا الأمر في القصة الجديدة.

□ المشكلة انه لا يوجد غير هؤلاء التراثيين في الساحة القصصية ولا تستطيع الغاءهم.

□ لم تعد المسألة لغوية بحث في الشعر، أصبح الأمر له علاقة بالصورة وبقية الفنون الأخرى. □

(*) شاعر وقاص.

بسام حجار

□ القصيدة «الحديثة» التي يكتبها شعراء لبنانيون هي على صلة مباشرة بتجارب الشعر العربي. وإذا اكتسبت هذه القصيدة «خصوصية» ما (ويُطرح حول هذا الامر أكثر من سؤال) فإنّها تكون وليدة «خصوصيّة» المناخ الثقافي في لبنان. في ما عدا ذلك لا يشبه الشعر العربي، الذي يكتب اليوم إلا في بعض الاستثناءات القليلة، شيئاً، وبذلك يشبه أن يكون «ديوان» الثقافة العربية الراهنة أو ليست هنا في حاجة الى توصيف. حداثة وحداثوية وحداثية.. وغيرها من النعوت لوصف أرقى أشكال الصلة بماضٍ مقيم. فلا يعجب قارىء الشعر أن تبنى الاصوليات المحدثة على مثل ذاك القدر من التنظير

بيروت ١٩٩٢: بين فنادق الثقافة وخنادقها

لحداثة استحالت منذ عقدين ديناً. والمريدون كُثُر، في لبنان وفي سواه، كأنّ «الثورة المستمرّة» والتي ما عادت مستمرة في أي مستوى أو صعيد، تتواصل ولا تخلف بعد العاصفة إلاّ «ارث العاصفة». أصفار تقتلع أو تؤسس أصفاراً. الكلام على «الاصوليات» قد يبدو كلاماً كبيراً (من أي وزن؟).

□ هناك تكرار وتلفيق وتوليف واستيلاد لشعر الروّاد يكاد لا يهتدي إلى مستقرّ. نفخ في أبواق «الأساطير» الجديدة، وانبعاث جديد يطلع من «جداب» التحليل النفسي. ادمان لاعتلاء صهوة المنابر وتقطيع العمود الخليلي على ما يهواه السماع وما يقتضيه مقام المهرجان أو مجلس التعزية أو مرثية شهيد. جنوب يتكرّر، وليطاني يواصل تدفقه، وزينب مازالت تنتحب وتبكي مزارع التبغ (أين أصبح التبغ اليوم؟) ولا يكتنف «القرى» هناك إلاّ الغبار وفوقه الغبار أو الدم المراق أو حيث قصفت الطائرة، أو حيث امتطى فارسٌ محدث سحابة من نور ونار. تموز والبعازر ومهيار جددٌ لكنهم يمزجون طقوس الانبعاث بالغثاثة و«البكارات المفضوضة» للرمان والورود والمستنقع والتلّة. وكلّ هذا إقامة في «هواء مستعمل» يرفده شعر يتخلى عن مصادر نبوّته وخيلائه لكي يبقى الكلام في وتائره الأعلى والأكثر مفارقة، ويستنفد، على الدوام، وأيضاً وأيضاً، أقصى طاقاته الصوتية والجرسية والنغمية والتعبيرية المنمّطة. حتى ينفخت الطبل. وإذا غاب الجنوب من وتائر الطلبة المستديمة، أحيل الشعر الى تجارب ذات مستعارة، هي ذات شاعرة حدّاً وتصريفاً. صوفيّون في مجاهدة بين الفوت والموت. ومقامات حلول ووحدة واتحاد، وشبق يعتصر كبتاً واستعلاءً وتطهراً حتى يلتبس في «اغراب» لا يقول أكثر من دمامة «الإغراب» لذاته.

□ حداثة تبعث من جثة السريالية أو مزاعمها المستجدة. غرفة انعاش يقيمها شعراء على الصفحات الثقافية للصحف البيروتية للعودة الى الخمسينيات الأوروبية من هذا القرن، وبعضهم، الأكثر أصولية في الحداثة، الى مناخ مقصف «فولتير وشركاه» في زوريخ في العشرينيات الأوروبية لهذا القرن أيضاً وأيضاً. ولكنّ الاستعادة تقف عند استظهار الاسماء لا التجارب. وبدل المخيلة (وسلطانها) انطلقت مسوخها وكائناتها من كل صوب حتى اصبح الشعر ثبتاً لنخيرها المتواصل أو اذا كفّت عن النخير، حلت في طرز الكولاج الرديء والتأتأة المتواصلة التي ينبغي أن تكون المعنى أو أن تستبدله (بماذا؟). فالشعر سلطان وعصا سحر وتخريب وتحطيم جدار لغةٍ ما عاد موجوداً وهو عجلة هائلة من الهذر والهذيان والتلفيق، لكنه فاقد المخيلة. وذاكرته إذ تقيم في العقد الأخير من القرن واحة عقوده الأولى، تكرر المغامرة التي أبلت حداثتها في التقعيد والتنظير لأشكال كسر القاعدة وانتهاك النظريّة.

اصبح الشعر طرائق في استخدام التقنيات الادبية

□ حداثة تكتب شعراً في نقد الشعر. الروّاد، من جهتهم، كانت لهم مشاغل أخرى: كتبوا الشعر الذي طلعت به تجاربهم. وأحاطوا هذه التجارب بأدبيات نقدية. لم يخترعوا الحداثة بل أشاروا اليها وعاشوا وكتبوا ونظروا لما كان اختباراً حقيقياً لهم. بعد ذلك جاء من استظهر رطانة الحداثة، فمن يأتي بعد الحداثة أيعقل ألاّ يكون حديثاً؟ حتى السؤال لم يُسأل، كأن ما آلت اليه الحداثة أصبح ملكةً أو فطرة أو حدساً، لا بل أكثر، كأنها ما عادت تحتاج الى النقد. إذ يكفي أن يكتب الشعر نقداً للشعر، فيكون الشاعر شاعراً ومعلّماً. ولهذا الغرض اصبح الشعر طرائق في استخدام التقنيات الكتابية (لا الأساليب). من البياض الى الحذف الى هندسة البيت (الشعري طبعاً) الى علم كامل في «اقتصاد الصفحة البيضاء». وليس مرجع هذا الشعر، الشعر الأوروبي بالتأكيد. مرجعه «حداثة» لا أحد يعرف ما هي، كأنها فقط علامة تقاوم الزمن، وفواصل تميّز أجيالاً ممّن يشتركون جميعاً في الاغضاء عمداً عن السؤال: كيف تكون الحداثة غير قابلة للنقد وتكون في الوقت نفسه «حديثة». ألم يقترن اسمها بعصر «النقد» بل كانط، وليست القصيدة الالكترونية. رامبو وليس اندريه بروتون. ولكن السؤال: ما حاجتنا الآن، في تجربة الشعر الراهن، اليها؟

عندما يبدأ التنظير، تخسر الشعر

□ تجربة مجلة «شعر» كانت رائدة وعندما استنفدت «همومها» توقفت. كذلك «حوار»، أما «مواقف»، وقد اطلقت ما يسمى اليوم بجيل (أو أجيال) ما بعد الروّاد، فحاولت أن تستأنف وان تعمق أسئلة الشعر. وفي السنوات الاخيرة اصبحت تهتم بقضايا «الثقافة العربية» ولا تفرد لشعر ونقده إلاّ حيّزاً متراوحاً. لم ترتسم في بلدان العالم العربي الأخرى تيارات شعرية لاحقة بعد «تجربة مجلة شعر» برغم ذلك السيل من المجلاّت المكرّسة للشعر ونقده. وفي بيروت لا مجلّة واحدة للشعر. وحتى في غياب مجلّة أو دورية تعنى بالانتاج الشعري ونقده أحسب أن تجارب الشعراء اللبنانيين في العقدين الأخيرين (ولا فارق في الأجيال) ظلت أسيرة الشتات. فمن يأنف المنبر ونبرته ووتائره رضخ لعزلة «الصحافة الثقافية» واستعجالها في تأطير الاختبار. ولولا مقالات نقدية متفرقة، هي في الحقيقة متابعات ينشرها شعراء /نقّاد أو نقّاد/ شعراء حول النتاج الشعري اللبناني (والعربي) الراهن، لأمكننا القول أننا في حالة غياب تام لنقد الشعر. والاستثناء المذكور أعلاه قد يكون مظهر غياب لا مظهر حضور. لذلك في غمرة العزلة التي يحياها الشاعر وشعره لا يجد، إلا الركون الى ما تمليه عليه حساسيته والوجهة التي يأنس اليها في قول أشياء عالمه.

□ هل المشهد قاتم ولا شفاء منه؟ ما عادت النجاة مطلباً للشعر الذي نكتب ونقرأ. ولا النبوّة ولا التبشير ولا قول المفارق والجواهر والماهيّات، وفئات الاحاطة الشمول. قلة تكتب العصب والنبض ومفارقات العيش، مادامت الكتابة (الشعريّة) ضرورة لا للبقاء بل لاعتلام أمارة العبور والافتراق والبعثرة. سطر واحد يجعلني أهتدي الى الشعر الذي لا أعرف يقيناً من أين يجيء، لكنّه يدلّني ولي بعده الغبطة. كأننا شعراء العزلات التي تلتقي، برغم الضجيج حول مائدة للغرباء. ماذا صنعنا وماذا صنع مجايلونا، اضافة أو ازاحة أو تجديداً. لا نعرف. نصغي بانتباه الى الأصوات التي تترامى من المنافي (منافي الذات ومنافي البلدان) ودون أن ندرك تماماً نشترك لا في صنع شيء بل في الاختبار: صمت الاصغاء لا جلبة الرطانة: وديع سعادة، سركون بولص، عباس بيضون، أمجد ناصر، نوري الجرّاح، كاظم جهاد، غسان زقطان، هاشم شفيق، عقيل علي، انطوان أبو زيد، حسّان عزّت، نزيه أبو عفش، عبده وازن وآخرون ليسوا جهرة. □

(*) شاعر وصحافي

اسكندر حبش

□ حقيقة، لا اعرف لماذا أكتب. ربما لأني ما أزال اقيم في هذه المدينة المسمّاة بيروت. في احيان كثيرة، اعتقد ان للمدن بعض سحر تمارسه عليك. وإذا ما غادرتها صبيحة ذات يوم ـ نهائياً ـ فأنا من دون شك، سأتوقف عن الكتابة فعلاً.

□ الكتابة! قد تعني ان «دون كيشوت» هو صديقي الابدي، واني حين اشعر بالبرد، يهرب ظلي مني. اظن ان الكتابة هي شكل متحضر من أشكال الخيانة. فالشاعر - أو الكاتب عموماً - لا يخون الا نفسه. هناك ما هو أهم من الكتابة: الحلم، «الكتابة تصرفك عن الحلم» - هكذا يقول هنري ميشو - ربما كانت الكتابة بديلي عن الحلم. ومع ذلك لا اعرف لماذا استمر في هذا الامر، ربما لأني غير جدير بكل هذه الاحلام التي تغتصبني في الليل.

□ الى أين سيوصل بي الشعر؟ غالباً ما اطرح على نفسي هذا السؤال في اللحظات الأكثر مودة والأكثر صفاء. ربما هناك أفعى في داخلي تدفعني الى الكتابة خوفاً من لدغتها.

□ الشعر برأيي الشخصي، هو تلك اللحظة التي تعبرك اينما كنت: في الشارع، خلف زجاج مقهى، في السرير، وانت تمارس الجنس انه حسب باشلار، وقفة في حركة الزمن. لذلك قطعت حبل السرّة الذي يصلني بهذا العالم.

□ الانا هو الموضوع الوحيد للكاتب. كان مونتاني يقول: «انني المادة الوحيدة لعملي». احب جداً هذا التعريف. واعتقد انه يناسبني جداً. اذا لم يتحدث المرء عن نفسه فلا جدوى للكتابة كلها.

□ لا تعني لي أي شيء، كل هذه التسميات «جيل الشباب» أو «جيل الحرب» أو.. لا اعرف بقية هذه المصطلحات. هل من خطأ اتحمل مسؤوليته، إذا ما ورثت هذه الذاكرة وهذه المدينة المهدمة.

□ اخاف كثيراً من كلمة «شاعر» وهي لا تعني لي أي شيء. وجلّ ما يكتب من شعر حالياً، في لبنان والساحة العربية، يدفعني الى الاستمناء. الاسماء التي احبها، قليلة جداً. اكثر ما يضجرني هو قراءة الشعر العربي.

□ انحاز الى الشعراء اللبنانيين والعراقيين. أما في مصر فالى بعض الروائيين. كل الشعر المصري لا يعني لي شيئاً.

□ لا منفعة في الله. وأنا أيضاً لا نفع لي. لا اتحدث هنا عن الله كاله، كما تفعل الاديان. بل عن الله ككائن مستوحد. الله، بالنسبة لي، هو الشكل الأكثر تطوراً للشهادة (طبعاً ليس بمعنى الاستشهاد) عن الوحدة القصوى. لس بالامكان ان افهم وحدتي من دون فكرة الله. انه المستوحد بامتياز. انه تلك «الأنا» الذاهبة في تطرفها الى اقصى الحدود. الله هو النقطة الابعد في وحدتي وانزوائي. انه الانزواء في شكله المتكامل. نحن غير متكاملين ابداً. أما هو فعلى العكس. □

الكتابة شكل متحضر من أشكال الخيانة

(*) شاعر وصحافي.

عواصم ثقافية
الشعر

هواجس النجومية

■ مازال الشعراء الشباب في لبنان يستندون في تنظيراتهم ونصوصهم الى مجلة «شعر»، كمرجع وحيد وإرث يتيم، في محاولات لوصل النسب تارة وإنكاره تارة أخرى، بالاضافة الى اجترار أسئلة أولى في الحداثة المفتوحة وكسر السائد الشعري وثورية اللغة، والفرق بين الشعر الحر وقصيدة النثر، في سياق نزوع لمزيد من التنوع في فسيفساء القصيدة اللبنانية وأوهامها بكونها طليعية، واعتزاز بمدينة كانت هي القابلة لولادة ورعاية شعر عربي حديث، وشعراء عرب طليعيين في القصيدة العربية.

إن ما يحكى عن فرادة القصيدة اللبنانية التي تلد من ذاتها تلقائياً وتشع من داخلها على نفسها وعلى الآخرين في الجوار العربي، يستدعي سؤالاً حول حضور القصيدة العربية في القصيدة اللبنانية، وعن شعراء عرب دخلوا الى الساحة الشعرية البيروتية وغادروها تاركين فيها آثاراً وبصماتٍ تبدو متنوعة ونتيجة لتنوع الصوت العربي. فمن أسئلة أدونيس الشعرية الى فجائعية السياب، ومن ثورية وشفافية نزار قباني الى غنائية محمود درويش. ومن شراسة الماغوط الى شتائم مظفر النوّاب، وغير ذلك من أسماء وتجارب عربية يسطع التفاعل والانفعال مع وفي القصيدة اللبنانية، وهذا ما يؤكد حضور قصيدة الستينات والسبعينات في المشهد الشعري الراهن لبنانياً، وان اختلفت أدواته أو حصلت إضافات الى قاموسه. شعر مملوء بالخيبات، وتأنيب ضمير بالجملة. وندم على خراب وأطلال، يرافقه نقد صحافي - شعري. لا يتعدى لعن وشتم «الأصنام» و«الطواطم» الشعرية وهتك أعراض وأغراض قصيدة من سبقوا، والادعاء بالفرادة المطلقة والتميز لشعر لبناني صرف، ينفيه نص شعري لبناني يقتات من فتات قصيدة عربية، وان بدت القصيدة اللبنانية أكثر أناقة واختزالاً، ولكن هذا لا يلغي مشهد الكوكتيل الشعري السائد.

هذا الكوكتيل الشعري ليس بالضرورة أن تكون معه أو ضده، من قصيدة المنبر المحلي الى قصيدة المهرجان الشعري العربي، ومن قصيدة الوردة والفتاة الى قصيدة هجائي أو مداحي الزعيم والقبيلة، ومن قصيدة الأرزة والأناجيل الى قصيدة شتلة التبغ والكربلائية والتصوف، ومن قصيدة الصمت والبياض الى قصيدة الحرب اللبنانية واخواتها في المعارك العربية المجيدة.

في هذه المروحة تبدو كل قصيدة أسيرة دورتها وتجربتها، ويرتبط كل نوع وغرض فيها بقصيدة سائدة أو سابقة، وهو ما يختصر تجارب شعرية عربية في حيز واحد. ولا شك أن القصيدة اللبنانية لها حضورها في العالم العربي لاستنادها الى عاصمة متسامحة إضافة الى قوة الحركة الاعلامية المترافقة مع حركة النشر، كذلك المثابرة والمواظبة على حضور المهرجانات الشعرية العربية، وتمكن الشعراء الشباب من نشر قصائدهم وطبع مجموعاتهم الشعرية بسهولة قياساً الى العالم العربي.

يبدو ان أصحاب الشعر اللبناني مجتهدون، لا يرسبون في امتحان، ويتوزعون حضوراً واعلانات وتيارات. يجيدون إعادة تسويق القصيدة العربية أو الغربية في خياطة جديدة، ويشترك معظم الشعراء اللبنانيين مع الشعراء العرب في هاجس النجومية والاستعراضات النقدية لزعامة شعرية مطلقة، وفي البحث عن مرافقين وأتباع، لانقلابات وهمية من أجيال - تفقس كل سنة - ضد أجيال أخرى، وينزلق الشعراء الى جزرٍ منفصلة عن بعضها البعض يفتشون عن مواهب صاعدة لتأكيد الرسالة! □

ي. ج

رواية مضطربة وقصة حائرة

■ لا يعادل اضطراب الرواية في لبنان سوى الاضطراب الأهلي نفسه. ولا تستقيم الرواية، هنا، إلا على التبدل، والانقلاب، وكثرة الاستنباط والتجريب. ويكاد التجريب ـ الذي يفترض به أن يفسح المجال لاستقرار النوع والأساليب على وجهة، أو على كلاسيكية ما ـ أن يكون، بهذا الموضوع، نمط الرواية وصفتها وليس ابتداءها.

لم تبلغ الرواية اللبنانية مقاصدها، ولم ترتفع الى مرتبة الثبات والاستمرارية، فهي، رغم صداها العربي، غالباً ما تنتقل بعد سنوات من صدورها الى حيز الاهمال والنسيان. وهذا يجعل لاحقاتها غير عالمة أو عارفة أو وارثة لمحصلات سابقاتها، رغم تشاركها معها في الهموم وفي اللغة. *وليس حاصلاً ذلك من باب رغبة الجديد بالغاء القديم، بقدر ما هو شدة ارتباط كل من هذه الروايات* بزمان ومكان معلومين سرعان ما يفقدان إحداثياتهما وإيحاءاتهما. وفي ذلك استبطان روائي لاهتزازات المكان ومأساوية تبدل الذاكرة وعدم رسوخ الجماعة والأفراد على قراءة محددة لجمهوريتهم، أو على أسباب واضحة لتجمعهم وتعايشهم وتشاركهم.

بين جيل سرعان ما اكتشفنا أن كلاسيكيته لم تترسخ في حاضرنا الروائي، وجيل آخر يؤثر الابتعاد عن ماض شعري ثقيل، كانت تبدو الرواية وكأنها سيرة عود على بدء، ثم فترة انقطاع وضمور، ثم عودة ثانية وهكذا دواليك، فلا تصطف النتاجات البعيدة وراء القريبة ولا تتراكم تجارب المتقدمين فوق تجارب المتأخرين.

ومن البداهة القول ان الرواية في لبنان اضافة الى صفتها التجريبية متنوعة بتنوع كتابها، الذين ينشد كل واحد منهم الى مطرح روائي مختلف يتوهم فيه فرادته وريادته، الا أنه في نهاية المطاف لا يخرج عن التشابه مع الآخرين، من حيث ذهابه وايابه بين ريف غير واضح ومائع، ومدينة غير متصالحة مع نفسها ومع جوارها، وفي الذهاب والاياب هذين تمتد السيرة على جماعة وأفراد، تلوح فيها صورة «خصوصية» متوهمة تشبك في داخلها حكاية ناتئة ناحية في طرف القرية مع مجريات العالم دون تمهيد ودون تردد.

وتحاول هذه الرواية، بنجاحات عديدة، أن تعوض نقصان ثباتها بالشغل على مادتها (لغتها وبنيتها)، وبالشغل على تشفيف واقعها وتكثيف خيالها، وبهذا المعنى يبدو مسار الرواية اللبنانية، من وجهة نظر بنيوية، وكأنه مسار تصاعدي يرغب في انشاء لغته وتأصيل فنيته.

في شأن ذلك كله أن لا يرينا «بطلاً» ايجابياً أو كاملاً، فلا نلحظ تقسيمات بسيطة وسهلة للشخوص لأن الأمر هنا لا يرسم طبقات اجتماعية واضحة، تقوم على ثنائيات: ظالمين ومظلومين، اقطاع وفلاحين، أخيار وأشرار، تقدميين ورجعيين الخ، انما يرسم عالماً أكثر تعقيداً واختلافاً، أكثر تعدداً وتداخلاً. وهذا بدوره يفسح في المجال لكثرة الاتجاهات في الرؤية والتبصر، في التأويل وفي طرائق الروي. دون أن ننسى هنا، ظهور ما سمي «الرواية الملتزمة» و«رواية المقاومة» أثناء ازدهار الثقافة الحزبية والأيديولوجية خلال الحروب اللبنانية.

لكن تبدو الحرب، التي من طبيعتها تغيير الحكايات والمعاني والمظاهر والسلوك، انها الحافز الايجابي الذي جدد الرواية ونقلها الى صدارة الاهتمام والجذب، كما نقلها الى كلام أكثر مشاركة للواقع وللوقائع، فلم تعد فيها رغبة التماهي مع الشعر، أو الاحساس بالنقص أمامه، كما لم تعد فيها رغبة الدفاع عن أفكار، أو اتكائها على خطاب ثقافي مفارق لمكانه. فبدت الرواية الآن انها في جيلها الأخير على قاب قوسين أو أدنى من استكمال سيرة جماعتها، وسيرة فرديتها، وربما سيرة حربها (التأسيسية؟).

في مجال آخر، لا ينسحب الكلام عن الرواية في لبنان على واقع القصة، فلا تبدو القصة سوى شيء يحصل نادراً. انها الفن المتأخر هنا، على الرغم من تململها في السنوات الأخيرة وظهورها بين الحين والآخر، لكن دون أن نرى تحققاً لحضورها. انها أيضاً فن ضائع بين ريفية موروثة ـ دون استفادة فعلية من هذا الموروث ـ وبين مدينة لا تكتمل القصة فيها على نهاية واضحة..

والقصة تتأتى وتتلمس مواضعها الأولى، وهي التي شهدت في أزمان ماضية، قبل حركة الحداثة الشعرية، ولادات كبيرة ونتاجات مميزة سرعان ما انكفأت ولم تستمر. وكأن القصة «لا سياق» لها. وصلت فيما مضى الى مكان ما وتوقفت. وغالباً ما نستحضر القاصين وكأننا نستحضر أرواحاً قصية لا أبناء لها ولا ورثة. ويبدو أن زمن ازدهار الشعر قد سرق وهجها وجاذبيتها. كما يبدو القاص على الدوام مقلاً ومنزوياً، يطل بسرعة ثم يعود الى عزلته. وفي الأغلب ـ وهذه مفارقة ـ ان القاصين مكرسون كشعراء أو روائيين، لهم بعض الكتابات القصصية.

ربما كان المكان اللبناني آخر الأمكنة القصصية العربية. فهو غالباً ما يجعل القصة وكأنها نص حائر بين الرواية والشعر، ان لم تكن أقرب الى الحكاية. نص فاقد لشخصيته المستقلة. نجده متأخراً عن التجربة العربية وواقع في ادعاءات «التجريب» ولا يطال منها سوى صفة التقليدية والركاكة.

على كل، في السنوات الأخيرة (مع شارل شهوان، جبور الدويهي، روكز اسطفان...) سعت القصة الى تشكيل مرحلة جديدة تتسم بالقدرة على التكثيف والكشف وحرية الفضح، وعبر أساليب غير متبلورة، تستمد طاقتها من التجارب العالمية مع اضافات قليلة غير كافية أو قوية.

ي. ب





فؤاد كنعان

□ بعد احتجاب مجلة «المكشوف» التي كانت مجلة طليعية في أواسط الثلاثينات والاربعينات، لم يكن في الساحة سوى مجلة «الأديب» فيا أن ظهرت «الحكمة» في مطلع الخمسينات حتى استقطبت معظم أدباء «المكشوف» والرعيل الجديد من الأدباء. من قدامى كتابها على ما أذكر، بولس سلامة، يوسف غصوب، بطرس البستاني، إدوار حنين جورج قزي، خليل رامز سركيس، فؤاد حداد، خليل فرحات... الخ، ومن الرعيل الجديد يوسف حبشي الأشقر، جوزف نجيم، صلاح كامل، شوقي أبي شقرا. أنسي الحاج، عبد الوهاب البياتي. أدونيس، يوسف الخال.

□ في بادىء الأمر، كان هناك صراع تقليدي بين القديم والحديث. بين أصحاب الشعر العامودي وأصحاب الشعر الحر. حتى ان معلمنا بطرس البستاني قال لنا مرة: ما هذا الشعر الحديث الذي تنشرونه في الحكمة، انه شرثة (بالشين والثاء). وكان الكثيرون يحتجون على نشر هذا الشعر. وكنت أرى من موقعي كرئيس تحرير أن فيه نبرة جديدة. وكنت أدعو لهم بطول البال. وأذكر على سبيل المثال أن يوسف حبشي الأشقر بدأ عطاءه الأدبي بنشر شعر سماه الشعر الحر. فقلت له مرة: دع هذا الشعر يا يوسف واعطنا شيئاً آخر إذا كان لديك. وفي يوم تال، جاءني بدفتر مدرسي محشو بالقصص فأخذته وقرأته على مهل، وقلت له: عندك هذه القماشة القصصية وتكتب شعراً؟ وكذلك شوقي أبي شقرا رغم انه كان يكتب شعراً عامودياً موزوناً ومقفى كانوا يرون شعره غير مقبول، خصوصاً قصيدته «الحمار». حتى كانت له قصيدة أخرى اسمها «اليمامة» فجعلته في موضع القبول.

□ نشرت أولى قصصي في مجلة «المكشوف» وكان عمري لا يتجاوز العشرين. وكنت كلما دخلت «المكشوف» وجدت أمامي عمر فاخوري والياس أبو شبكة وخليل تقي الدين ومارون عبود، تصاغر حجمي واعتبرت نفسي بنيامين هذه الفرقة. فكان مارون عبود قد قرأ أولى قصصي في «المكشوف». وهي قصص عن الرهبان والأديرة. فقال لي مارون عبود ونحن خارجون من «دار المكشوف»: أكمل طريقك وانشر قصصاً وسأقدمها بنفسي. ونشرت لي في ذلك الوقت مجلة «الطريق»، وكان رئيف خوري وصلاح كامل على رأس تحريرها، قصة «البومة» وقد أعادت نشرها جريدة مصرية اسمها «الجمهورية» مع مقدمة آنذاك، ربما لا استحقها، وهذا ما شجعني على اتمام المجموعة واصدارها عن «دار المكشوف» في أواخر ١٩٤٧ وكان عمري ٢٧ سنة.

□ كانت الأصداء أكثر مما توقعت، والأصداء الدينية كلها حملت عليّ، وانزلت اللعنة بالكتاب، وطلبت له الحرم الكنسي، وحيث ان مطران تلك الحقبة وهو في طليعة أحبار ذلك العهد قال للرهبان: «تطلبون الحرم على هذا الكتاب، اعطوني إياه فأقرأه، فلما قرأه قال لهم: هذه القصص لا تمس العقيدة انها نقد لكم، إذهبوا وصلّحوا أنفسكم ولا تتركوا قلماً مثل فؤاد كنعان «ينمّر» عليكم». وهذا الكلام هو للمطران اغناطيوس مبارك.

□ أما الاصداء الأدبية، فكانت كلها في موضع الايجاب، وقد كتب عنه الكثيرون في صحف ذلك العهد ومنهم سهيل إدريس، خليل فرحات، عبدالله لحود وسواهم. وأذكر ان عبدالله لحود توّج مقالته في «المكشوف» بعنوان «هل يتزعم لبنان القصص العربي»، وركز بنوع خاص في مقالته على اللمسة الساخرة. واعتبرها ميزة عالية، لكن يبقى على فؤاد كنعان ان ينمّيها على ضوء قراءاته لكبار الأدباء الساخرين.

□ مراجعي القصصية كانت على مقاعد الدراسة بما تيسر لنا من قصص لجبران وميخائيل نعيمة وتوفيق عواد وخليل تقي الدين، أما من الغرب فقد التفتنا إلى موباسان أبي القصة القصيرة بدون منازع وإلى تشيخوف تلميذه الذي تفوق عليه لاعتباره خلع بعداً انسانياً على قصصه لم يبلغها موباسان.

□ قصص جبران لا تعني لي شيئاً كقصص، بحسب التقنية القصصية.. انها شعر وخطابات وما إلى ذلك.

ميخائيل نعيمة لا تعني لي من قصصه سوى ثلاث، ولا أزيد وهي: «العاقر» «ساعة الكوكو»، «لياليها الأخيرة».

أما توفيق يوسف عواد فهو يأتي في طليعة ذلك الزمن. لكنني لا أعرف اليوم أين أصنفه وكيف أصنفه.

خليل تقي الدين كانت مقالته أفضل من القصة، أما شقيقه سعيد تقي الدين فهو القصاص الحقيقي في نظري.

ولم يعن مارون عبود بكتابة القصة بالمفهوم التقني الصارم، فقصصه تارة حكايات وتارة أخرى وجوه، فهو لم يسمها قصصاً، وكان يعرف موضعه. وبعد هذا الرعيل ظهر رعيل آخر وكان معي سهيل إدريس ثم! انعطف. وفي الخمسينات ظهر رعيل جديد من كتاب القصة بدءاً بيوسف حبشي الأشقر فجورج شامي ومحمد دكروب ومحمد عيتاني، وحاول هذا الرعيل أن يكمل المسيرة كل على طريقته وكل من منظوره، فمنهم من رسخت قدمه، ومنهم من سقط في الطريق

سعيد تقي الدين هو القصاص الحقيقي

(●) قاص



□ أجد نفسي بين القصة والرواية.

□ لا أقرأ قصة عربية، ولا أعرف إن كان هناك قصة لبنانية، قراءاتي قليلة جداً ولا أتابع الرواية اللبنانية.

□ الصحافة قتلتني وكذلك الترجمة.

□ يغلب الطابع الذاتي على أعمالي، ومشكلتي انني حينما كتبت عن الرهبان لم أكن خورياً أو راهباً، ولكن عندما توحد الصوت بين القصاص وشخصيته توهم الجميع بأني راهب، كذلك فعلوا مع سهيل إدريس عندما اعتبروه شيخاً.. ربما في اضفاء السيرة الذاتية على العمل، ما يجعله يكتسب أصالة أكثر. □

يوسف حبشي الأشقر

□ بيروت كانت مهمة عندما كانت مدينة، الآن هي مجموعة احياء، لذا أفضل البقاء في قريتي. سأموت إذا خربت القرية، لأن القرية مازال فيها امكانية أكثر لاحترام الحياة واحترام الناس.

□ البلد لم يعد قضية بالنسبة لي، قضيتي هي البحث عن توازن لي وللناس.

□ انا راوي حكاية القرية ولم اكتب فولكلورها، كتبت من أجل إمكانية حريتها. قبلي في الرواية اللبنانية كان هناك جرجي زيدان، كرم ملحم كرم، توفيق يوسف عواد، وكذلك ابي اميل الاشقر، الذي كتب روايات تاريخية عن ما قبل الاسلام وبعده.

□ كان عمري عشر سنوات حين تعرفت على الكتاب، وكانت قراءاتي فرنسية شاملة. وقرأت الادب الروسي والانكليزي والياباني والاميركي. وكنت كسولاً في المدرسة، لا أكاد أقوم بواجباتي، وعندما كنت في الحادية عشرة أحببت بنتاً في مثل عمري، وكان ممنوعاً علي ان ألاحقها، وعندما انكشفت ضيقوا علي، واردت فش خلقي. كانت هي في القسم الداخلي وكنت أنتظر نهار الخميس للنزهة، فألاحقها عبر الصنوبرات. وعندما اكتشفت أمي ذلك، اخذت تخفي احذيتي حتى لا أذهب. وفي يوم معتم كتبت قصيدة فأكتشفتها أمي، وسحبتها مني، فتدخل ابي وقرأها واعجب بها. فصححها وشجعني شرط أن أهتم بدروسي، ومنع أمي من نبش اوراقي.

□ كتبت قصائد حرة ومنثورة حتى عام ١٩٥١، وكان هناك مجلة «الحكمة»، فتعرفت على فؤاد كنعان الذي قال لي جرّب كتابة القصة وهكذا كان.

□ عندما بدأت بكتابة القصة كنت احلم بكتابة الرواية، بسبب قراءاتي الاجنبية. فقد قرأت جميع المعلمين الكبار (دوستويفسكي - بلزاك - جويس - سرفانتس) دائماً كان عندي ميل الى محتوى كتاباتهم لبرضي عقلي الديالكتيكي، حيث بدأت اسأل عن معنى وجود الله، ولماذا الحرب والفقر؟ ولماذا هذا الوجود؟ واسأل لماذا انا مؤمن؟

□ اسست جريدة عربية في اليسوعية مع فرانسوا عقل، وسميناها «ونحن» وكانت الادارة اليسوعية تنظر الينا بعين الرضا لكونها استجلبت ابناء برجوازية صغيرة متعطشين للعلم.

□ من يحلل رواياتي جيداً لا يجدها ذهنية، وانما فكرية. فالطابع الذهني هو أن تخترع اشخاصاً لا صلة لهم بالواقع وهذه هي الكتابة الذهنية. اما الطابع الفكري فهو أن تكتب عن ناس يفكرون.

□ في كتاباتي أريد أن أقول شيئاً، وما أقوله ليس واحداً، أنا كل المثقفين بتعددهم في قولهم عن الله والحب والمصير وما يشغل جيلنا. ربما يكون الجيل الحاضر غير مشغول به.

□ لدي مشكلة مع الله لا أستطيع حلها.

□ الحب بالنسبة لنا كان مطلقاً. كذلك الايديولوجيا، ولم أنتسب الى حزب. بعض ما قاله ماركس يغريني، كنظرية... وأعتبر ان الحل النهائي في العالم هو في ما قاله ماركس عن تنظيم العمل. وهي الفكرة الوحيدة لانقاذ العالم قد تكون اشاراتها قد بدأت في السويد مثلاً.

□ لم يحضر اي فيلسوف في كتاباتي. ما خرج هو مني أنا.

ثلاثيتي الروائية تتصدى لتاريخ مئة سنة عن منطقة مسيحية. أما المنطقة الاسلامية، فكان عندي توق لأن أكتب عنها ولكنني لم اتجرأ. وتعاملت مع المسيحيين بقساوة.

□ انا أؤمن بمارونيتي الحقيقية، مارونية المسيحي وليس مذهبيته. في «الظل والصدى» ما كتبته عن المسيحيين ينطبق على المسلمين، ربما «حاكيت الجارة لتسمع الكنّة».

□ قالوا: في رواية «الجذور لا تنبت في السماء» انها تنبأت بالحرب.

□ الانسان في لبنان يهترىء سنة بعد سنة في كل المجالات.

□ بدأت المشكلة اللبنانية باعتقادي، مع الهجرة عام ١٨٩٠ عندما ذهبوا الى اميركا وافريقيا بحثاً عن الثروة: قسم ربح، وقسم مات، وقسم عاد. والناس لم يروا إلا الرابح. وكرّت السبحة وبدأت الهجرة الواسعة. فأخذوا يركضون وراء القيمة الوحيدة وهي المال. من هنا بدأوا يخسرون الوطن.

□ في السابق كانت صلباننا من خشب، وكنائس صغيرة للصلاة، ومطران أو بطرك يرعى فعلاً ابرشيته. كانت العلاقة صحيحة والتركيبة حضارية.

□ الجيل الذي فتح الحرب هو الجيل الثالث من المهاجرين.

أنا ضد الحرب ولست مع أحد الافرقاء، ولا أؤمن بأنهم حاربوا لـ«القضية». أين هي المعركة الفاصلة في لبنان؟ من الذي انتصر؟ إن الاهتراء من الداخل يقود الى الحرب.

الانشطار حصل على الصعيد الديني والاجتماعي والمذهبي، وطال الانشطار حتى الذات البشرية.

انا عدة اشخاص ولست شخصاً واحداً.

□ في الرواية اللبنانية هناك حالة لبنانية. عبرت بجزء أو بآخر عن لبنان. لا يوجد رواية في العالم عن كل بلادها.

□ رواية الحرب التي كتبها الشباب، كان فيها تسرع، وتورية والبعض كتب رواية كأنه يكتب شعراً حديثاً. واعرف انها تجارب مهمة.

□ الرواية اللبنانية تساوي كل الانتاج العربي، ما عدا نجيب محفوظ، لأنها تنطوي على اطلالة حديثة ومن هنا أهميتها.

مشكلتنا نحن اللبنانيين المثقفين اننا لا نريد قول الحقيقة عن بعضنا. هناك تفخيت بعضنا البعض.

□ أنا لست عروبياً وإنما مشرقي. اريد أن أبحث عن هويتي وليس عن مسيحيتي أو اسلامي. أنا انطاكي مشرقي.

□ لبنان ملتقى الشرق والغرب، ولكن يجب أن نثق بأنفسنا.

□ لن ألحس مؤخرة الغرب للترجمة، لأن كل شيء له ثمن. أنا لا

ما كتبته عن المسيحيين ينطبق على المسلمين

لدي مشكلة مع الله لا أستطيع حلها

(*) روائي

أحتقر الترجمة، لكن عندي كرامتي كمؤلف وكمشرقي. الغرب يترجمون العالم لاسبابهم الخاصة مثلاً تمّ تبني موجة رواية امريكا اللاتينية، لانهم كانوا فقط ضد الديكتاتوريات. كذلك رواية المنشقين في أوروبا الشرقية. ثم موجة الادب الياباني مع أن اليابان لها حضارة خاصة... الغرب يريد شيئاً معيناً عبر ترجماته.

□ الحل الوحيد للانتشار، هو فتح الاسواق العربية للكتاب... عندها لن نشعر بالدونية أمام الغرب.

□ لا أكتب إلا بعد تجربة معينة، احياناً ابقى عشر سنوات على رواية واحدة.

□ يجب أن تختمر التجربة، انا ضد التصنع.

□ ثمة خطاب لبناني يشمل اللغة والاسلوب والفكر في الرواية.

□ لتكتب يجب أن تكون عنيداً ومثابراً وعلى مهل، وأنا أكيد ان هناك قماشة مهمة لدى الروائيين الشباب.

□ أحترم الكلمة لانني لا أغش القارىء ولا نفسي. □

الياس خوري

.١.

□ الرواية في لبنان، أو الرواية اللبنانية، أو الحكاية اللبنانية، أسماء لبحث واحد، اسمه علاقة النسيان بالذاكرة. «سمي انساناً لأنه ينسى»، كما جاء في لسان العرب. ولعل التجربة اللبنانية هي نموذج علاقة الذاكرة بالنسيان، لأنها كتجربة كانت دائماً، منذ القرن التاسع عشر، على حافة العلاقة بالتعبيرات القصوى، وبالتجربة الناقصة.

التعبير الأقصى، هو الحرب، ولبنان هو ماذا، تاريخ من الحروب الأهلية وسيرة من الهجرات. كأن مرآة الشرق العربي المفتوحة على العالم، كانت دائماً لحظة تقاطع التدمير الذاتي باحتمالات المستقبل.

□ التجربة الناقصة هي وطن ناقص. شعور بأنك في المؤقت الدائم. في مجموعة من التوازنات الدقيقة والمعقدة التي تقود الى الانفجار. فالتجربة في لبنان لا تكتمل بذاتها، تحتاج دائماً الى اكتمال في خارجها، ولعل اكتمال الموت اللبناني بالموت الفلسطيني عام ٨٢، ثم اكتمال الموت اللبناني بالموت العربي عام ١٩٩١، هي تعبيرات عن هذا البحث عن الناقص في الناقص.

□ إذا كان افتراضنا صحيحاً، فإن الرواية اللبنانية منذ جرجي زيدان (الرواية التاريخية العربية) الى جبران (حكاية الذات الشعرية) الى عبود وتقي الدين وتوفيق يوسف عواد وسهيل ادريس وفؤاد كنعان وحنان الشيخ ورشيد الضعيف والى آخره.. كانت دائماً تبحث عن هذا الناقص، عن الذاكرة في النسيان، عن التجربة المعلقة في فضاء احتمالي لا حدود له، ولا مراجع.

بهذا المعنى، يجب أن نقرأ تجربتنا الروائية الجديدة في الحرب الأهلية وفي الحروب التي تداخلت بها. كنا كمن يقرأ في بياض الموت. نكتب كي نتذكر، ونتذكر حين ننسى، ونحاول ان نجعل من هذا العالم المترجرج عالماً نكتب فيه الأشياء كما هي.

□ الحرب طرحت السؤال الكبير حول علاقتنا بتاريخنا وبواقعنا. وطرحت على الكتابة تجربة الاقتراب من الحقيقة المعاشة، أي سمحت ان نتشكل من جديد، ليس كاستعادة للعالم الشعري الذي صاغه جبران، أو للعالم القروي النقدي كما صاغه عبود، بل كمحاولة لكي تكون الكتابة جزءاً من هذا العالم الشاسع الذي صنعه القرن العشرون بوصفه قرن البربرية والتوحش بامتياز. بدأ بحرب عالمية مجنونة وانتهى بامبراطورية أميركية وما بينهما المذابح والابادة والوحشية.

الدخول الى هذا العالم يعني الكتابة.

الكتابة ليست بديلاً للأشياء، بل هي تسجيد للعالم في رموزه الكلامية. بهذا المعنى فالاشياء كي تصير يجب أن تكتب، والكتابة كي تكون يجب أن تصير.

هذا الوعي الذي اعلنته الحرب اللبنانية، بوصفها محطة العنف الأقصى في هذا الانقلاب العالمي الذي نشهده في نهاية القرن، نحو هاوية ازدواج الظلم بالجبروت المطلق، هذا الوعي يسمح لنا بأن نكتب كما نحن، أي كما الكتابة، وبأن نبحث في الكتابة عن وجوهنا الممزقة واحتمالاتنا، عن يأسنا وبحثنا عن الضحك الكوني الذي يصنعه الموت.

.٢.

□ الرواية اللبنانية الجديدة، هي جزء من بحث عربي عن الكتابة الجديدة، يتجلى في المرحلة الراهنة في البحث ليس عن الهوية والخصوصية كما كانت العادة في الخمسينات، بل للبحث في الهوية نفسها، عن دلالات الانسان.

بهذا المعنى يتزامن البحث في لغة القص العربي التقليدي، بالبحث عن لغة الكلام الشفهية، ويترافق البناء الروائي الجديد مع البحث في المجتمع العربي وآفاقه وبنيانه الحالي، وعلاقة الفقر والديكتاتورية بالثروة العربية المهدورة فوق حاملات الطائرات الأميركية.

هذا البحث، يتأكد في مستويين: اللغة والبناء. في اللغة تنطرح الأسئلة الأكثر عمقاً، ولعل المحاولة الأخيرة لهادي العلوي في البحث عن مقترب لغوي جديد، يسد الفجوة بين اللسان والكلام، تجسد هذا البحث عن لغة جديدة مطابقة، وتستطيع انطلاقاً من مطابقتها هذه أن تفارق أي أن تبحث عن تلاوين المعنى. أما البناء الروائي، فإنه يتوغل في البحث، من المبنى الواقعي المتلون بالحقيقة التاريخية كما «مدن الملح» لعبد الرحمن منيف، الى اقتصاد الحكاية في عمقها الانساني كما عند بهاء طاهر، الى البحث الجديد عن الأمكنة في الذاكرة كما في اعمال ادوار الخراط، الى لغة التراث واندغامها في الواقع كما اميل حبيبي، الى استعارة القص التقليدي كما جمال الغيطاني، الى البحث عن رؤية جديدة كما في اعمال حيدر حيدر وغالب هلسا وابراهيم أصلان وآخرين..

هكذا تتأسس رؤى جديدة لعلاقة الكتابة بمرجعها. الرواية تختبر الواقع في تحولاته، لا تصف إلا لكي تذهب عميقاً في البحث في الهوية نفسها، أي في المرآة التي ترى.

-٣-

□ والرواية هي شكل لكتابة النقد.

انها بمعنى من المعاني الناقد والمنقود، الكاتب والمكتوب، وهي بذلك تجعلنا نقترب من الكتابة النقدية حين نبتعد عنها. الرواية هي فن يمزج الشعر بهندسة العالم. انها هندسة الكلام. تحويل اللغة من اداة تواصل أو سيطرة، الى أداة بناء.

هكذا اقرأ، التجربة الروائية في لبنان، وهكذا أقرأ نفسي حين اكتب.

الرواية شكل لكتابة النقد

الرواية اللبنانية كانت تبحث دائماً عن الذاكرة في النسيان

(*) روائي وناقد.

بيروت ١٩٩٢: بين فنادق الثقافة وخنادقها

نحن جيل ولد في الحرب، جيل يذهب من أقصى التمرد الى اقصى الموت.

كيف نقرأه اليوم؟ لا أدري.

لكنني أعرف أن في نصوص هذه الرواية الجديدة ما يستحق أن يكتب من جديد. ومقياس الأدب هو أن يكون مستحقاً هذا الذي يلغيه حين يكرسه.

الأدب يلغي نفسه كي يكون، أي يندغم بالأدب الذي يليه ويتحول الى جزء من كتابة الجديد، داخل الاعادة الأبدية لكتابة القديم وادخاله الى الجديد. □

ليلى عسيران

أخجل من انوثتي لأنني تربيت على العيب

□ لم يعترف أحد بي في مجتمع كانت الأمور فيه مغلقة، لم أكتب بايقاع الآخرين: فهم كانوا يعتبرون ان للمرأة حدوداً معينة وقوانين معينة. لذلك نحن غيّرنا نظرة المجتمع إلينا. وليس العكس.

□ عشت ثورة مصر، أيام عبدالناصر، كانت ثورة جذابة، اشرقنا وكتبنا وأبدعنا من خلالها، كانت هناك عجقة كبيرة. بعدها أصبح هناك سجون وتعذيب، شيوعيون واخوان مسلمين... وحين مات عبدالناصر، أقفل مزراب الابداع، وقتها لم أنتم إلى أي تنظيم.

□ لم يعد هناك مفاجآت ولا دهشة الآن، إذا تكلمت لن أستطيع كتابة سيرتي الذاتية...

كنت أحلم بكتابة مثل دوستويفسكي، عيوني تقرأ بلهفة وبسرعة، الآن لا أقرأ.

□ كل الفنانين سوداويون، لحظات الفرح عندهم جنون، الفرح مثل الينبوع لكن السوداوية عميقة مثل بئر.

□ صلاح جاهين هو الذي علمني أن أكون انسانة، دلني على نفسي، ومصر حاضرة في أعمالي.

□ في لبنان المثقفون، شرسون، ماديون، يدعسون على براءة زملائهم. لا أطيق الجو الثقافي في لبنان.

● (٭) روائية.

□ حاربوني لأنني لست متحررة جنسياً كما غيري.

□ أكثر تجربة حررتني كامرأة كانت تجربتي مع الفدائي الفلسطيني، عشت مع الفدائيين في قواعدهم، كنت أول امرأة عربية عاشت في الخنادق، بعد الـ ٦٧، وذهبت إلى الأردن، وعشت العمل الفدائي... وما أذكره في تلك المرحلة انني كنت أخجل من الذهاب إلى المرحاض ولا أعرف اين... وكيف أتصرف أخاف من الأفاعي. كنت امرأة مدنية لا تعرف لون الكاكي، ان تعيش مع الكاكي ليس سهلاً، ان تعيش في خندق من دون ضوء، ان تجرح اصبعك ولا تقول... لم أكن أسجل، كان عندي ذاكرة للحدث. وبعدها كنت أكتب رواياتي. تحت هاجس القتال ضد الصهيونية واسرائيل... وما يفرحني انني وجدت المقاتلين بعد ذلك يحبّون كتبي، رواياتي مجلدة، محفوظة بين اسلحتهم... ويقولون ليلى عسيران تحبنا.

□ أدبي ملتزم فليكن. كل قضية يجب ان يكون لها أدب، كل قضية كبرى إذا لم يصاحبها الكاتب، لا جذور لها في الأرض. وتكون بدعة.

□ أتغذى الآن من الاحباط. لو كان لديَّ الحرية لكتبت عن احباطي. واحباط وطني، واحباط الأمة العربية.

□ غادة السمان، كتابتها جيدة، لكن موضوعاتها لا تهزني.

□ إميلي نصر الله، ناعمة ولطيفة وتنتمي إلى الطبيعة، ربما هي تميل إلى كتابة جبران.

□ ليلى بعلبكي، نسيت كتابتها، مرت أحداث ومسحت ذاكرتي. حنان الشيخ، أحسّها هاوية في العمل الروائي.

□ لم أقرأ رواية لبنانية، في مصر هم ملوك الرواية والقصة القصيرة. وكذلك لم يكتب أحد في لبنان رواية الحرب.

□ الياس خوري كاتب جيد، لكنه ليس عبثياً في أعماله، كما يبدو في مظهر رواياته.

□ تأثرت بقراءاتي عن الوجودية، وبالعبثية عند بيكيت ويونسكو وقصائد الجاز.

□ السياسي حاضر في أعمالي لأنني أهتم بذلك، ولأن أدبي تعبير عن هموم وطنية. وكنت قريبة من الحدث بشكل مباشر.

□ من حوافزي للكتابة قصة الحب التي لم أكتبها حتى الآن... الحب هو اشتعال الشهية للحياة، خصوصاً إذا وجدت أحداً يشتعل معك.

□ أشتهي السلام مع نفسي.

□ على الرجل ان يحضر بشكل صعب، ولم أهتم يوماً برجل عادي، وإنما بالذي يثير دهشتي. والرجل لا يعني لي شيئاً، إذا لم يهزني لأنني امرأة مختلفة. بقدر ما يهزني، رجل أو امرأة، يجب ان أتفاعل معه، وأكثر امرأة هزتني هي أمي. تلك الأرملة الجميلة التي عاشت حياتها ولم تحب رجلاً.

□ أنا دائماً رافضة، لكن ماذا أفعل إذا كان معظم الناس مخدرين.

□ أخجل من أنوثتي، لأنني تربيت على العيب، كنت أتفادى أي مظهر للأنوثة. أذكر مرة في احدى قواعد الفدائيين، كنت أود غسل شعري المتسخ، فأتى فدائي وصبّ الماء على رأسي فخجلت، وعندما حاولت ان أمشط شعري خجلت أيضاً لأنني طلبت مرآة، وعندما رأيت نفسي في المرآة أقفلت على أنوثتي... الجسد يجب ان يختفي،

ربما هكذا علمتني أمي.

□ أنا مجنونة بالحياة. ليتني أكتب ما أفعله وما أحياه. عشت زهرة بريّة، ولم يسقني أحد.

□ يحضر الرجل أكثر من المرأة في أعمالي، ربما لأنني لم أعش في طفولتي في بيت يوجد فيه أب.

□ أنا حرة ووحيدة، والناس لا يفهمونك، لا يفكرون معك على الموجة نفسها. جنوني لم أمارسه بسبب العائلة... كم أود أن أبكي. □

حسن داوود

□ لست أدري كيف وبأي ظروف، كان يكتب روائيون سابقون مثل توفيق يوسف عواد مثلاً. الآن بعد انقضاء عقود على روايات لبنانية أولى، أرى أنه لا وجود فعلياً لوسط روائي في لبنان.

□ كثيراً ما يجري الكلام على النقد، فيسألُ المتكلمُ: هل يواكب النقد الكتابة أم هو قاصر عنها؟ هذا سؤال أراه من متاع الكلام القديم المتكرر المحكوم عليه بألا يصل الى نتيجة. يبدو لي ان النقد الفعلي هو ذلك الذي ينشأ بين كتّاب الرواية انفسهم. كأن يقول روائي لآخر: «لم يعجبني المطلع» أو «لقد بالغت في مأساوية هذا البطل» أو «لماذا جعلت الفرعون يدخن» وكما قال نورمن مايلر مثلاً. احسب ان لغة كهذه أكثر إصابة وإلماماً، لأنها تشير الى ان كتابة الرواية باتت مهنة يجري عليها ما يجري على المهن من ابتكار مصطلحات وكلام للتخاطب.

□ لا محيط للرواية في لبنان، وعندما أقول ذلك أقصد ان الكتاب يكتبون متباعدين وهم غير اصدقاء. وهذا ليس حكراً على الكتاب اللبنانيين وحدهم. بل يشترك معهم فيه معظم الروائيين العرب. وربما كانوا غير محتاجين الى الصداقة أو الزمالة فيما بينهم لانهم، وهذا من مزاعمهم، يستقون مصادر كتابتهم من مناهل غير محلية. وقد جاراهم في ذلك القراء الذين لا يستطيعون رؤية الأعمال المحلية إلا كصدى أو ظل لمراجع روائية غربية.

□ لا محيط للرواية. كاتب مثل فؤاد كنعان أقلّ، فيما احسب، لانه لم يسمع صدى كافياً لما كتب. ثم ان الكتابة هنا تجعلك هاوياً ابدياً فلا تنتقل من كتاب الى آخر، إلا كما يتنقل الهاوي بين محاولاته التي تبدو له بعد حين متعثرة وناقصة. في الرواية العربية لم يكمل إلا نجيب محفوظ ما كان ينوي كتابته، أما سواه فاكتفى بالأعمال الأولى الممهدة.

□ اتساءل ماذا يبقى مما نقرأ الآن من روايات فلا اجد جواباً. ولا أجد ايضاً جواباً ان سألت ماذا يبقى من الشعر. ما يفعله الروائيون والشعراء اقرب إلى ان يكون اضاءات قصيرة الأجل، تومض في قوة لكنها سرعان ما تنسى، كأن لا شيء يترك اثراً أو علماً في هذه البلاد.

□ ربما كان هذا الانقطاع أو النسيان غير مختص بالرواية أو الشعر وحدهما، بل هو شامل لمختلف ما ينتج في الثقافة. في السنوات العشرين الأخيرة، تعاقبت علينا مدارس كانت تلغي الواحدة الأخرى الغاءً تاماً، ولاننا اسرى المدارس ترانا نطوي مع كل بدء، ما سبق وتحقق في البدء السابق. ثم ينقصنا الرواة مثل حماد الراوي الذي قضى حياته هاذياً بالشعر الجاهلي، أو مثل حماد عجرد. قد يتردد احياناً اسم بدر شاكر السياب أكثر مما يتردد اسم سواه من الشعراء، لكنني اعتقد ان ما بقي من السياب هو اسمه، وعادة القاء القصائد لشعراء موتى آخذة في التراجع على نحو لم يعد احد معه يحب ان يجيد الالقاء.

□ حل محل القاء القصائد في السهرات نوع من التسميع النقدي المفرّغ من أي معنى ومن أي قدرة على التسلية. أما مصطفى لطفي المنفلوطي وجبران خليل جبران وابراهيم المازني وسواهم فيبدون في حاضر ادبنا من أعمال الطفولة. قلما قرأ كاتب أعمال هؤلاء بعد بلوغه السادسة عشر من العمر. انهم ينتمون الى ثقافة طفولتنا.

انه أكثر العصور الأدبية فقداناً للذاكرة، هذا الذي نعيشه. في العصور العربية، حتى عصر النهضة، كان الشعر يروى، ذلك لأنه يحتوي على ما يهم سامعيه. الآن تبدو الكتابة من اختصاص الاجيال القصيرة العمر.

□ هل بالامكان تعايش غير مدرسة في وقت واحد؟ اقول ان ثقافتنا مازالت ترى انه من الضعف ان لا يسود كاتب واحد على سواه. ربما تبحث ثقافتنا عن الكاتب الواحد يكون لها كما يكون العلم للوطن. وهذا ما تجده مثلاً في الاحتفالات المتكررة التي يقوم بها لبنان الرسمي والثقافي للاحتفال بجبران خليل جبران مثلاً. الثقافة الباحثة عن علم واحد تتطلب من هذا العلم شروطاً أكبرها ارتفاعه عن الجزئية ونطقه بلسان الجماعة. طبعاً لا يمكن لهذه الثقافة ان ترفع الجزئية وتعممها. وهذا ما أصاب كتّاب المدارس جميعهم. فكانوا آنيين دائماً واسرى حقبهم القليلة.

□ في الرواية العربية لم ينجُ إلا نجيب محفوظ من مرض الجزئية هذا، وربما أدرك ذلك بنفسه. إذ كتب عن مصر كلها لا عن عائلة مصرية واحدة، وفي مرحلة لاحقة في كتابته بالغ في إدراكه هذا، إذ جعل الشخصيات دالة على قطاعات المجتمع المصري، فمثلاً هذا الشخص في الرواية هو البرجوازية الصغرى، وذاك هو الاقطاع، وثالث هو النظام، ورابع هو الشخص الطيب الذي يمثل مجموع ما تبقى من المجتمع المصري.

□ في كل رواية حكاية، وان صعب جمعها أو لَمُّ شتاتها أو ادراكها لكننا اعتدنا، أو لكنهم اعتادوا، على اعتبار الحكاية انها ما يقرب مما يروى للاطفال في أسرتهم، كأن يكون العالم جارياً كله بين بداية ونهاية. وفي اثناء ذلك تحدث المآزق والعثرات. ان يُسأل الروائي اين الحكاية فيما كتبت، يعني أن يوضع خارج ما يكتبه على نحو تام. وهنا ارجع مرة اخرى إلى فقر ما يقال في النقد وسذاجة اسئلته. أيضاً اين المغامرات في «آلام فرتر» لغوته، أو كيف تلتم خيوط الحكاية في «الصخب والعنف» لفوكنر. ربما أحب القراء والنقاد اعمالاً لا يوافقون على ما فيها من حرية في الكتابة المحلية. يسألك ناقد: «اين الحوار؟». ربما كان السائدون تائهين بين اصداء ازمنة ثقافية متعددة فيميلون الى الشيء حيناً ويرفضونه حيناً آخر، معتقدين اثناء ذلك انهم يطيعون صوتاً يأتيهم من ثقافة بعيدة عالية.

□ في الرواية العربية لم يرث احد احداً. حتى جمال الغيطاني لم يرث معلمه نجيب محفوظ. لاحظ التيارات التي تنشأ تباعاً في الرواية العربية. مثلاً ساد في أوساط الكتاب العرب تناول الطفولة في الرواية، بعد أن ترجم مارسيل بروست الى العربية. أما بعد ان ترجمت «مائة عام من العزلة» لماركيز فحدث ولا حرج عن طيران الخيال العربي.

سلمان رشدي أفسد عليّ كتابة قصة

أتغذى الآن من احباطي

(*) روائي وصحافي

بيروت ١٩٩٢: بين فنادق الثقافة وخنادقها

□ لا اعرف ان كان ينبغي للكاتب منا ان يكون له مرجع. البعض يرى ان ليس من نقيصة في ذلك، بل ضرورة. احياناً اجدني منجذباً إلى كاتب استولى علي، فأمتحن نفسي اثناء الكتابة ان كنت قادراً على الفرار منه. لكنني أقول الآن بان ميلان كونديرا الذي اعجبني كثيراً في بعض كتبه أفسد علي قصتين اثنتين فكتبتهما ولم انشرهما. لانني لم استطع ان أخرج أثناء كتابتها من وطأته، كما أفسد علي سلمان رشدي قصة ثالثة. لكن وليام فوكنر أقل الناس ايذاء، ذلك أنه موجود وجوداً قوياً نافذاً لكن ليس صاخباً. حين استعيد كتابه «بينما ارقد محتضراً» أجد أني أوضع مرة أخرى في مناخ الكتابة الذي ابعدتني الحياة عنه.

□ الكتاب العرب نراهم مؤثرين لكن في فترة الصبا. لكنني رغم ذلك مازالت احلم بان أؤلف اشخاصاً في قوة اشخاص نجيب محفوظ. ياسين مثلاً في الثلاثية الذي هو أكثر طرافة وغنى مما تحتمل صورة الثلاثية في اذهاننا. ومثله العوالم أو العالمات وهامشيات مصر وهامشيوها. هذا يتناقض مع الصورة التي شاءها محفوظ لنفسه في محافظته وتقليديته والتزامه جانب «العقل»... ينبغي ان اذكر هنا ان قراءتي لمحفوظ لم تمر من دون اثر، ربما كان كبيراً، فالوفاة الطويلة لـ«أحمد عبد الجواد». وأيضاً تحول الشخصيات من الشباب الى الكهولة جعلني ارى في انحناء المصائر وتهاويها نوعاً من السلم المحبب، الذي أكتشف خطأ تصديقي له الآن وأنا في الأربعين.

□ منذ مدة قرأت كتاباً عن حملة نابليون على مصر. اثناء السرد التاريخي وصف ملحمي لاندفاع نابليون على حصانه اندفاعات متكررة على قلعة عكا التي لم ينل منها نابليون نصيباً، كان يتحفز عن مسافة ثم يندفع الى الجدار العريض الصلب فتدب الحماسة في جنوده غير انه يرتد خائباً اثر كل اندفاع. وما أراه في الرواية اللبنانية الآن اشبه ما يكون بواحدة من هذه الاندفاعات تندفع مرة أخرى، ثم مرة ثالثة ولكن ذلك اشبه ما يكون بما كان يعتقده نابليون اصلاً من احتمال نجاحه في كل مرة. ثم أليس من المبكر ان نتحدث عن جيل روائي ولم تبلغ أي من محاولات هذا الجيل تمامها أو لم تقترب منه قرباً كافياً.

□ من غير شك ان الحرب ستكون مادة الكتابة المقبلة. لكن الزمن الكتابي غيره الزمن الحياتي اليومي. وينبغي ان ننفصل عن الشيء انفصالاً كافياً كي نراه رؤية واضحة. انا أوافق ان الحرب غيرت فينا من حيث لا ندري، فببساطة نحن لم نعد بعدها كما كنا قبلها. صرنا أكثر ضيقاً بانفسنا وبسوانا، وأكثر خوفاً وأكثر حكمة. كما اننا بتنا أقل تصديقاً لا لما يقال ويروى فقط بل لخيالاتنا أيضاً ولمعتقداتنا قبل ذلك. وفيما خص الكاتب الروائي فلا بد ان الحرب افقدت الكتابة عنده احتفاليتها وضوضائيتها ونبرتها العالية، هذه النبرة التي لم يستطع التخلص منها كثيرون من الكتاب خارج مجتمعاتنا. لكن ذلك كله شيء وتحول الحرب الى مصدر مباشر للكتابة شيء آخر. طبعاً استعجل روائيون الكتابة عن الحرب. كما استعجل نقادٌ المطالبة بذلك، لكنني اسأل هل اعجبكم شيء مما كتب عن الحرب. والأدعى الى قلة الأهمية قيام قاموس روائي للشخصيات والأحداث والمفارقات ساد بين عدد من الروائيين، حتى باتت الحرب في الكتابة نمطاً. وفيما خص الكتابة عن الحرب اخالف رشيد الضعيف فأقول ان الوصف وحده لا يكفي. قد تقول ان الوصف ليس واحداً فاجيب: إذاً لم يأتِ بعد الوصف الذي لا شيء يفوقه.

□ ربما ينبغي ان تعمّر الحرب فينا، لا ان نراها فقط من بُعد. وفي ذلك يجدر بنا الا نرعى ما نربيه بل ان نتركه على هواه. ما كتب عندنا حول الحرب اقرب الى ان يكون مذكرات ذات طابع طريف أو تخييلي أو مأساوي. لكن ما الذي قيل فيها حتى الآن، وهو خاص بها؟

□ في معظم البلدان العربية، امتحان الروائي هو في ان ينجز رواية من دون السؤال عما ورد في هذه الرواية. على العموم هناك قدر من الخفة في استقبال الصور والأفكار الوافدة الينا.

اعتقد ان ما يجعل الروائي يقبل على الكتابة اشياء وصور وأفكار غير قابلة للتصنيف والتحديد. وإذا صدقنا اننا ننشىء سلكاً دقيقاً فيما نكتب نكون سذجاً سريعي التصديق. شيء ما يقول لي بان الرواية تشبه الأشخاص المضطربين المحدثين الفوضى لانفسهم ولمن حولهم، اولئك الذين فيما هم يجيون يظنون انهم يقلدون ابطالاً. الرواية اللبنانية ضعيفة لمدرسية كتّابها وسهولة اقتناعهم.

□ ينبغي لي هنا أن أعلن مودتي لفؤاد كنعان الذي، حين قرأته، لم يجعلني اتساءل عما يتساءل حوله القراء عادة، بل جعلتني قراءته اتخيله رجلاً أكثر ذكاء مما يتيحه أهله وجيرانه. كان هو موجوداً في ابطاله وجوداً جعلني ارسم له صورة مغايرة كلياً عن الصورة التي رأيته فيها حين التقيته في العام ١٩٨٧. □

بعد ترجمة «مائة عام من العزلة»، حدّث ولا حرج عن طيران الخيال العربي

الكتابة هنا تجعلك هاوياً أبداً

رشيد الضعيف

□ هناك حدود هائلة وجدران مسدودة بين ما يصدر في الأمكنة العربية. هناك مشكلة توزيع تطرح نفسها. ومشكلة حرية انتقال الكتاب. لا أدري كيف تحدد هذه المشكلة. ولكن هناك مشكلة في أننا لا نطلع كما يجب على ما يصدرخارج لبنان. ولذلك لا أستطيع أن أرسم حدوداً إلا إذا تخليت عن الحذر. ربما كانت الرواية اليمنية مثلاً، هاذات الأصول ومتبعة ذات الأصول والأساليب اللبنانية.

□ الرواية لا يميزها موضوعها، في الرواية أشياء أهم من الموضوع الذي تتناوله. موضوع الرواية شيء ثانوي جداً. في الرواية أصول وبناء وتنظيم. بهذا المعنى هي هندسة بكل ما للكلمة من معنى. إذاً الموضوع قد يميز الرواية، أي أن تكون الرواية اللبنانية تتناول مواضيع لا تتناولها المصرية أو اليمنية. قد يلحظ هذا لكن بدون القول برواية لبنانية خاصة.

□ الملاحظ في لبنان أنه بدأت تزدهرالرواية في الآونة الأخيرة. وأسرع ما يخطر على الذهن كسبب لهذا الازدهار وبدون تدقيق، هو تطور المدينة. دائماً يرتبط تطور الرواية بتطور المدينة. ان التحاليل، الماركسية خصوصاً في هذا الموضوع، معروفة لجهة تطور الفرد والفردانية في المكان المديني وتوازيه مع تطور الرواية.

□ المدينة تعني الفرد. هذا تحليل مغرٍ. الحرب لا تدمر المدينة، تدمر بناياتها لكنها لا تدمر شبكة علاقاتها، انتاجها، سكنها، طرقها وعلى كلٍ هذا التحليل الذي يربط بين تطور المدينة وتطور الرواية هو تحليل مغرٍ وليس بالضرورة أن يكون مقنعاً. ليس بالضرورة أن يكون هناك ارتباط بين نمطي التطور، بين المدينة والرواية. قد تعيش في المدينة ورأسك وتفكيرك في الصحراء.

□ من الصعب جداً إقامة علاقة بين ظاهرة أدبية وظاهرة اجتماعية بشكل مباشر. من الصعب جداً معرفة ما كان أثر الحرب على الأدب. لا شك أن الأشياء أو الظواهر الاجتماعية كالحرب مثلاً، تؤثر في



الموضوع الذي يختاره الروائي أو الشاعر، لكن في الهندسة الأساسية التي تميزه كنوع فني. فمعاينة التأثير أمر صعب. أكيد ان بين محتوى القول والقول رابط قوي وهو رابط اشكالي وعويص.

□ المراوحة بين الريف والمدينة واختلاط أمرهما في الرواية اللبنانية هو أمر عام يظهر دائماً بأشكال مباشرة أو غير مباشرة، لكن ولا مرة قرأت الرواية من هذا المنظار.

□ أول ما يخطر ببالي لوصف الرواية اللبنانية هي سمة «التجريبية» وليس بالضرورة بالمعنى الايجابي. بمعنى أن هناك بحثاً، وتفتيشاً عن كلاسيكية ما، فمثلاً نجيب محفوظ أرسى كلاسيكيته. قد نستطيع في هذه التجـريبية أن نرسي كلاسيكية ما. توفيق يوسف عواد، وفؤاد كنعان هما أبوانا وليسا جدينا.

□ برأيي أن لبنان متعـدد الثقافات، متعدد مصادر الثقافات، الفرنسية، الانكليزية، الروسية، الألمانية، أميركا اللاتينية، ولا تنسوا كم لدينا من مغتربين. وكم لدينا جامعات متنوعة في لبنان. لبنان جزر ثقافية، وكل كاتب مصادره من جزيرة مختلفة. هذا الواقع الثقافي له ايجابيات هائلة، ولا شك أننا نتمسك بها ولا معنى لوجودنا بدونها. وفي الوقت ذاته لها بعض السلبيات التي تنعكس في هذا التنوع من التقنيات المستعملة في نتاجناالروائي أو الشعري أو المسرحي الخ.

□ ذاكرتي معبأة بالروائيين العرب، خاصة المصريين.

□ الذاكرة الطائفية، بمعنى انتماء الشخص السوسيولوجي، لا تؤثر في النوع انها تؤثر في المواضيع.

□ كل الـذين كتبـوا رواية باختـلاف جزرهم الثقافية، كتبوا في المدينة. أنا أكتب الرواية في بيروت وليس في قريتي (زغرتا). لا يمكن افتراض كتابة رواية جنسية وأنا جالس في القرية بجانب أمي. لكن ذلك قد يكون في بيروت في جوار صديقتي.

□ الملاحظ أن أميركا اللاتينية طاغية على الرواية العربية بشكل عام، وخصوصاً على بعض كتابنا اللبنانيين. كالبحث عن الغرابة في الخبر دون الاهتمام «بـالقطبة» وبالنسيج. وهذه صفة من صفات الرواية الأميركية اللاتينية نلحظها مثلاً في رواية الياس خوري «غاندي الصغير».

□ أنـا لا أنزه نفسي عن النماذج. أكيد أني استفدت من طريقة كوباتـا في الكتابة، وأكيد استفدت من مدرسة الرواية الجديدة في فرنسا. كذلك كافكا شخص ساطع وسأظل متأثراً به، وهذا كله ليس في معـرض السلبية والايجـابية. فمرجع محفوظ الوحيد هو بلزاك في قواعد الرواية الكلاسيكية المبنية على وصف شخصيات تمثل طبقات اجتماعية.

□ اليوم بدأنا نلحظ بعض التمايز في الرواية المصرية مثلاً. أذكر نبيل نعوم أو ادوار الخراط.

□ في بعض الرواية اللبنانية، وأعمالي منها، هناك هاجس سياسي، وليس سياسة مباشرة تبرر خطاً حزبياً أو عقائدياً.

□ كل ما يمكن ملاحظته هو أن هناك كماً روائياً اليوم، في لبنان، لم يكن في السابق.

□ أوافق على أن هناك حضوراً طاغياً للتقنيات البصرية في الرواية اللبنانية.

□ التأريخ في الرواية ضعف، قد تنقل احساساً بلحظة تاريخية وحسب.

□ لبعض الرواية العربية واللبنانية سمة «قضية المعارضة»، وقضية اعطاء الكاتب نفسه مهمة الكلام أو النطق باسم الجماهير. أعتقد أن هذا النوع هو استجداء لمشاعر الناس أكثر مما هو عمل ثوري تغييري فعلاً. معارضة أي نظام سياسي ـ رغم صعوبتها القصوى أحياناً ـ تبقى سهلة قياساً على المعارضة الأساسية الجوهرية، وهي معارضة المسلمات الأخلاقية التي تحكم تصرفنا اليومي ورؤيتنا للدنيا.

□ ليس أسهـل من الكـلام على الامـبريالية. وليس أسهل من الكلام على اسرائيل، ولكن هناك أشياء أهم قائمة في بُنانا وهي التي تسمح لتكون أميركا بالنسبة لنا واسرائيل اسرائيل بالنسبة لنا. هذه المسلمات نادراً ما يمسها أحد لأن مسّها يُخسِرك الجماهير.

□ أنا مع الرواية كفعل فضح دون استفزاز.

□ كثـير منـا يحاول الحصـول على شرعيته ككاتب على المستوى العـربي ـ اللبنـاني، وربما العالمي، من خلال تبنيه ما يسمى قضايا الجماهير المقهورة. أعتقد أن هذه الشرعية زائلة وليست باقية. نأخذ مكاناً نستحقه بمستوانا الفني وليس بالاستعانة بملايين الأفواه الجائعة للخبز والحرية.

□ الحرية التي أتمتع بها في بيروت تساعدني في نمو العمل الروائي. لا تخجل في بيروت، عندما تكتب كتابة تجريبية. وعلى كلٍ لا يمكن التقدم بدون التجريب. هذا أمر مستحيل. وبيروت المختبر هي التي تسمح بنتاج فني متطور وذي قيمة.

□ إذا نظرنا الى تجربة الياس خوري بنظرة باردة أعتقد أننا نستطيع القول انه كاتب مثلنا جميعاً، يحاول.

□ حسن داوود أحببت كثيراً روايته الأخيرة «أيام زائدة».

□ لا شك أن رواية يوسف حبشي الأشقر الأخيرة (الظل والصدى) هي رواية ضخمة، وهو من رموز لبنان الروائية، رغم أنني أرى فيها نبرة ثقافية وهذا لا يقلل من أهميتها.

□ فؤاد كنعـان لم يعطَ حقـه ككـاتب. أرى أنه من خيرة كتابنا الروائيين وهو مغمور جداً.

□ محمـد عيتاني قرأت له «أشياء لا تموت» منذ زمن بعيد لذا لا أستطيع صياغة حكم نقدي عليه.

□ لقد قرأت أحمد علي الزين في «الطيون» أحببته، ومحمد أبي سمرا روايته جميلة جداً (بولين وأطيافها) رغم أنها غير مكتملة كأنه لم ينجزها نهائياً. □

(*) روائي واستاذ في الجامعة اللبنانية.

بيروت ١٩٩٢:
بين فنادق الثقافة وخنادقها

محمد دكروب

□ ثمة قصة لبنانية ولا، في آن معاً. بمعنى ان هناك نمطاً من القصص لا يمكن ان يكون إلا لبنانياً، بالاخص القصص الريفية، أي القصص التي تروي حياة الريف، وتكتب الريف. بالاخص قصص مارون عبود والأكثرية التي نسجت على منواله مثل بدايات خليل تقي الدين. وعدد من قصص يوسف حبشي الأشقر، وبعض اقاصيص فؤاد كنعان، لان قصص الاخير أوسع من أن تكون مجرد قصص ريفية لبنانية..

وليس هناك قصة لبنانية، لانه ثمة عدد من القصص اللبنانية الحديثة، وليست الجديدة الآن، ارتبط بشكل ما بتيار أو بمجرى القصة العربية فصار جزءاً من حركة هذه القصة العربية، شأن كل القصص التي تشكلت ودخلت في التيار العام للقصة العربية. وهنا يندرج كذلك فؤاد كنعان ويوسف حبشي الأشقر، ومحمد عيتاني، الياس خوري انهم يدخلون في سياق القصة اللبنانية العربية ليس فقط عبر ما يتعلق بمستواها الفني وانما عبر ما يتعلق بالقضايا الحياتية والفنية، وهي جزء من هموم وقضايا القصة العربية والادب العربي بشكل عام وبالحداثة العربية بشكل خاص. أي اننا لا نستطيع تماماً تحييد هذه القصص وان كنا نرى الطابع اللبناني في بعض اجوائها. عند محمد عيتاني مثلاً نرى الطابع البيروتي المحلي. وهذا أيضاً شيء عربي، فيوسف ادريس لديه هذا الطابع، خاصة في كتاباته عن القاهرة، لديه المدينة القاهرية بخصوصياتها.

بهذا المعنى لا نستطيع التصنيف تماماً، وانا لا اعني القصة الريفية من ناحية مستواها الفني، ففي اجواء هذه القصص عند قراءتها من قبل قارىء عربي، ما يقول فوراً انها لبنانية.

□ علاقة القصة بالريف اللبناني تنطلق من الكلام الخاص، من المصطلحات، من اللهجة، من الارتباط بالتاريخ اللبناني، والذاكرة اللبنانية، وكذلك نرى طابع الحكاية يتبدى كما لو انه حديث سهرة قروية، خاصة عند مارون عبود. وليس عن عبث ان عنوان إحدى مجموعاته: «احاديث القرية» هو اشبه بحديث راوٍ من الرواة، لكن من المؤكد ان المستوى الفني لعدد من قصص مارون عبود وكثير من قصص يوسف حبشي الأشقر، وتوفيق يوسف عواد، مستوى ممتاز وربما حملت أولى علامات القصة العربية الحديثة.

□ كمصادر للقصة في لبنان، هناك التراث العربي من ناحية، اي تراث القص العربي، والحكايات العربية، وتراث القص القروي، أي طابع الحكايات القروية نفسها، وبالتأكيد التأثر بالقصة الغربية. لقد بدأت القصة اللبنانية الحديثة، أو العربية عبر الاحتكاك بالقصة الغربية. وهناك اسماء محددة جرى التأثر بها مثل موباسان وتشيخوف على الاخص، وعبر هذا التلاقح استوت بنية القصة الحديثة ـ اذا صح التعبير ـ لكن مختلف الاساليب الروائية ـ من روى ـ تعود الى القصص الشعبي والى تراث القصص العربية.

□ نسيت ان اذكر سعيد تقي الدين ـ وهو اسم يتم تناسيه لاسباب تعصبية حزبية أو فكرية ـ الذي يدخل في خانتين، خانة القصة الريفية، والقصة المدينية، وفيه كل طرافة الذين ذكرتهم، خاصة طرافة عبود، ولديه افق عالمي أوسع، فقصصه محكومة بأجواء تغربه الطويل (في الفليبين) واتصاله العميق بالثقافة الغربية، وفي الوقت نفسه هو مبدع كبير، والأكيد انه أهم من خليل تقي الدين.

□ لا بد ان نذكر الدور الكبير والهام الذي لعبته مجلة «المكشوف» في أواخر الثلاثينات وبداية الاربعينات، التي كان يتصدرها فؤاد حبيش. وهي مجلة أسبوعية ثقافية حملت حداثة تلك الفترة، أي الانتقال من طابع المقامة، من الشعر العامودي التقليدي، إلى نمط الكتابة الحديثة، أي الى مرحلة سعيد عقل حيث احتفظ الشعر مثلاً بشكله مع مضمون حديث، اي يحمل عدا وحدة القصيدة، كل مناخ الحداثة... هذه المجلة حملت القصة اللبنانية الحديثة. من أولى قصص توفيق يوسف عواد وخليل تقي الدين وأولى الكتابات النقدية الممتازة والمبدعة لعمر فاخوري.

□ كان مارون عبود يركز على اللغة، لغة القص، ليس التشدد اللغوي، انما التشدد الفني في اللغة. وهذا يؤخذ عليه، حيث انه يعطي الجانب اللغوي حيزاً أكبر من الجانب البنيوي للقصة، بعكس عمر فاخوري.

□ المكشوف حملت حداثة القصة وكان حولها مجموعة منهم الياس أبو شبكة، وهم مجموعة تكاد تكون جمعية واحدة أي حاملة لهموم مشتركة. لم يكونوا فقط كتاباً في المجلة، بل لهم تيارهم الحديث، وخاضوا معارك وافتعلوها احياناً، وتشكلت منهم «عصبة العشرة». لكن ظهروا أكثر من كونهم عصبة عشرة، والذي يراجع تلك الفترة يرى حيوية ثقافية هائلة في تلك المجلة وصراعات ثقافية أدبية فنية صحية. لا نراها الآن للأسف.

□ الحداثة الشعرية والادبية في لبنان، اعتقد، ان من أهم مراكزها كانت «المكشوف» قبل مجيء «الحداثة» بمفهومها الراهن مع مجلتي «شعر» و«الأديب» وغيرهما.

□ بالضبط تكاد تكون «المكشوف» تعبيراً عن تلك النقلة، اي الانتقال من الريف الى المدينة فنياً وحياتياً في تلك الفترة. لذلك نرى بدايات قصص توفيق يوسف عواد، على الاخص، هي التي تعبر عن الانتقال من الريف الى المدينة، فابطالها هم ريفيون جاءوا الى المدينة وبدأوا يعانون من مشاكل المدينة وشراستها الخ. والشعر بدأ يخرج من اطار التغني بطبيعة الجبل ودخلت عليه قضايا الانسان بشكل عام، والانسان هنا ليس لبنانياً فحسب، بل يمثل قضايا «الانساني» باطلاقيته وهذا له علاقة بصلة اولئك الشعراء بالشعر الفرنسي خصوصاً.

□ البدايات المهمة للنص الجديد. المديني اذا صح التعبير، هي مع توفيق يوسف عواد وهي التي مهدت لقصص يوسف حبشي الاشقر وفؤاد كنعان.

□ من الذين عبروا فعلياً عن النقلة النوعية فؤاد كنعان، الذي اعتبره من اروع الذين عبروا عن هذه الحالة، اي ترك الريف (وليس الانتقال منه) والدخول في المدينة بكل قضاياها الفكرية المرتبطة بالثقافة الغربية. وحتى مجموعته الاولى «قرف» كان فيها قصص ريفية ومن مناخ عبود وأيضاً قصص مدينية تماماً لكن حتى في قصصه الريفية ثمة الفاظ وكلمات، أشار اليها مارون عبود في معرض انتقاده، جاءت معبرة فعلياً وضمنياً عن الانتقال الى داخل المدينة. تعابير والفاظ تحمل ثقافة فؤاد كنعان المدينية القريبة الى الوجودية. تلك العبارات التي لاحظها مارون عبود هي نفسها التي تسلخ هذه القصص عن جو الريف وتدخلها في عالم المدينة. فؤاد كنعان دخل بقوة في عالم المدينة

القصة والرواية لا تحتملان التزوير

أدب الحرب عندنا هو ضد الحرب

(*) ناقد وصحافي.

عبر مجموعته الثانية «أولاً وآخراً وبين بين» ففيها كل قلق المدينة المرتبط بالقلق العربي العام. تجد فيها مختلف الصراعات الموجودة على الساحة العربية. ترى عنده الاجواء السياسية كبدايات حركة المقاومة الفلسطينية مثلاً، بدايات الصراعات في بيروت بدعاوى طائفية. الصراعات والاصداء من الناصرية المنعكسة في بيروت، تراها كلها في خلفية القصص. لكن هذه الخلفية هي جزء اساسي من تكوين القصص، حتى ابطالها هم ابناء هذه الصراعات. تكوينهم تكوين صراعي. فبلطشات صغيرة من قلمه يدخلك الى اجواء وصراعات تدل على مدى رهافة حسه الفني والفكري. لديه فكر فني اذا صح التعبير، يعطيك دربة فنية. احياناً بلمسة صغيرة أو حركة صغيرة من إحدى شخصيات القصة، يضعك امام تيار فكري، وهذا نادر في القصص السابقة.

□ لم تزدهر القصص اللبنانية عربياً. لكن الذي انتشر عربياً هو توفيق يوسف عواد. مع «المكشوف» بانتشارها العربي الواسع عرف الجمهور العربي القصة اللبنانية في تلك الفترة.

□ بعد ذلك الجيل تأتي اسماء عدة منها محمد عيتاني والياس خوري. الفترة بين هؤلاء واولئك تبدو فترة فراغ لكنها ليست كذلك. ربما نشعر بفراغ كون الاسماء محدودة، أي لم يكن هناك تيار واسع للقصة.

□ لا اعرف إذا كان ازدهار الشعر هو السبب الاساسي بانحسار دور القصة في لبنان. انا لا اذكر اي فترة ازدهار للقصة، غير فترة «المكشوف»، ربما دائماً كان الشعر، أو الموجات الشعرية هي الأبرز. ولم اصل لتبرير واضح حول السؤال لماذا القصة القصيرة في لبنان تحديداً، خاصة في الفترات الاخيرة، غير مزدهرة، وغير متواجدة كقصة وليس لها تيار، وليس هناك صحف أو مجلات اسبوعية تنشر القصة القصيرة بانتظام.

□ القصة عندنا لم تأخذ طابعاً بارزاً، مرت فترة كانت مجلة «الثقافة الوطنية» تحديداً، التي كنت احررها مع حسين مروة. حريصة بشكل خاص على نشر القصص القصيرة. لكن القصص اللبنانية فيها، كانت قليلة كانت ميداناً للقصة العربية بمجملها ومنها اللبنانية.

□ ربما نستطيع ان نتكلم عن هذين النموذجين، المتقاربين والمختلفين (الياس خوري ومحمد عيتاني) كونهما الوريثين الفعليين للجيل السابق. محمد عيتاني لحد الآن هو القاص اللبناني الوحيد الذي صوّر منطقة محددة من بيروت، أي رأس بيروت. صور مختلف ناس هذه المحلة من المزارعين - عندما كانت شبه ريف - الى صيادي السمك الى اللصوص، والمناضلين بالسر ضد فرنسا وتركيا الى التجار والبرجوازية الصغيرة الى الارستقراطية. اي صور مختلف هؤلاء البشر، واستطاع ان يلتقط النبض الخاص لحركة ناس هذه المحلة في فترة انتقالها من شبه ريف الى مدينة تجارية شرسة. صوّر حركة تدمير رأس بيروت الريفي وبناء مختلف البنايات الحديثة وبروز الشركات المركزة في شارع الحمراء ابان تلك الفترة. وربما بيت محمد عيتاني هو مثل نموذجي على هذه الحركة، بيع ودُمر وبُني مكانه بناية طويلة عريضة من عشر طبقات.

□ مدينة بيروت لم تكن كوزموبوليتية، ، كان فيها كل عناصر الكوزموبوليتية وكل عناصر النضال الوطني ضد هذا الهجوم اللاوطني. الذي كانت رموزه محصورة كلها في رأس بيروت تحديداً، وبشارع الحمراء بالاخص، وحتى في الجامعة الاميركية.

□ المؤسف ان العواصف اللبنانية المهمة والكبيرة التي عبرت تاريخ هذا البلد لم تسجل روائياً وفنياً. كأن هناك حذراً وخوفاً من قول الحقيقة، فلا فن أصيل لا يمس الحقيقة هنا. العامل الطائفي والقتل كتهديد في حال الخروج عن النزاعات الطائفية، كانا الرقابة الحقيقية، وليس الدولة. الدولة لم ولن تقدر في لبنان ان تقيم رقابة حقيقية. الرقابة الحقيقية، على الرواية بالاخص، مصدرها طوائفية الطوائف، وقلة الجرأة والحذر والرقابة الذاتية عند المبدعين، سواء كانوا من هذا المعسكر أو ذاك. خوفاً من ان يقولوا الحقيقة لأنه رأساً توظف هذه «الحقيقة» لهذا الصالح الطائفي أو ذاك. فربما يصاب هذا الروائي بشيء ما، لذلك ترى اتجاهاً عاماً عند القاصين، ضد الطائفية، هكذا بلا عمق، في الهواء. وقد تراها بوضوح أكثر عند يوسف حبشي الأشقر بمجموعة واحدة معادية للحرب وللطائفية. هذا العامل كان كابحاً للابداع الروائي والقصصي الحقيقي، لان القاص يحس انه يزوّر نفسه اذا كتب غير الحقيقة. القصة والرواية لا تحتملان التزوير.

العامل الطائفي والقتل كانا الرقابة الحقيقية وليس الدولة

□ كل القاصين اللبنانيين منذ مارون عبود الى الياس خوري، يندرجون في التيار الواقعي. ربما تستغرب ذلك، لان المفهوم المبتذل عن الواقعية هو ان كل من يكتب مجرد سرد لاحداث يدافع عن الفقراء والمضطهدين والمظلومين ويصور المناضلين بشكل مبسط يصل الى الناس الخ هذا هو المفهوم العادي المبتذل للواقعية. لكن الواقعية حقيقة، هي تماماً غير ذلك. وهي تماماً نقيض ذلك. الواقعية تحتمل وتستوعب كل الأساليب على الاطلاق من السرد العادي الى النسيج السوريالي. الواقعية تتركز في «موقف» الكاتب من العالم والحياة وليس في «اسلوبه». حتى عند الكاتب الواحد ترى عدداً كبيراً من الاساليب، وفي موقفه ورؤيته تتجلى الواقعية. محمد عيتاني مثلاً يطغى عليه اسلوب القصص السردي لكن تجد عنده قصصاً رمزية، سوريالية، وقصصاً مبنية بناء معقداً. والياس خوري يتعب جداً على تركيب وترتيب بناء القصة أو الرواية، لكنهما واقعيان جداً. «الوجوه البيضاء» لالياس خوري سورياليتها واقعية. بالمناسبة هذه الرواية احبها أكثر من كل اعماله، هذه الرواية السوريالية تعبر تعبيراً عنيفاً عن واقع فترة معينة في الحرب اللبنانية والفلسطينية في هذا البلد.



□ الحرب اللبنانية ربما لم تنتج تماماً نصها المنتظر في ميدان القصة والرواية تحديداً. ونصها المنتظر بالمعنى الكمّي أيضاً، وليس فقط النوعي. وربما لا يعود ذلك فقط للظروف الامنية، ربما لجزء من الرقابة الشرسة للسعار الطائفي والطوائفي التي تحد من حرية الكاتب في قول ما يراه. وربما سوريالية الياس خوري في «الوجوه البيضاء» احد أشكال تجنب المجابهة، ربما كانت مجابهة اعنف بشكلها السوريالي، ولكنها مجابهة محصورة في الوسط الثقافي فقط وليس بين الوسط الاعم. ربما الظروف الامنية لم تساعد ان تنتج قصة تعكس جدياً جو الحرب. انتج بعض القصص في الحرب التي عكست نفسها حتى على التركيب الفني، خاصة عند خوري، وعند يوسف حبشي الأشقر في «المظلة والملك». انعكست بهذا التكسر المستمر لبنية العمل الفني عندهما، فلا ترى طابع السرد المتتابع. ترى دائماً تفجرات معينة، تكسرات، سوريالية الواقع المنعكسة على سوريالية القص.

□ الياس خوري في «رحلة غاندي الصغير» حاول ان يتكلم كما القاص الشعبي عبر «اليس» التي هي «الياس»، التركيب فيها غير

بيروت ١٩٩٢: بين فنادق الثقافة وخنادقها

بسيط. الياس خوري تعب جداً في تركيبها الى درجة المبالغة، لكن هذه الرؤية للروائي، لهذا الواقع نفسه المتراكب والمتداخل ببعضه البعض والذي لم يعد بامكانك ان ترى فيه مساراً سردياً واضحاً. كل قصة ترى وراءها عدداً كبيراً من القصص الخلفية.

□ الحياة في هذا البلد أثناء الحرب وبعدها، لم تعد تجري بمجراها الذي كنا نراه وكأنه سردي متواصل بسيط.

□ النص القصصي كان نصاً احتجاجياً (اثناء الحرب) ضد كل الاحزاب والقوى والطوائف والمتحاربين والسياسيين وضد الحرب. النص الفني لم يكن مقتنعاً بكل ظروف هذه الحرب او شرعيتها. حتى الياس الذي نعرف علاقته الطيبة بحركة المقاومة الفلسطينية، لم يستطع في «الوجوه البيضاء» إلا ان ينتقد بعض ممارسات منظمة التحرير. كان النص الفني احتجاجياً على الحرب وعلى مختلف هذه المؤسسات التي دخلت بممارسات يراها المبدعون والمثقفون غير انسانية ويرون فيها شراسة الحرب.

أدب الحرب عندنا هو ضد الحرب وضد وكل ما هو لاديموقراطي أو لاانساني. وعندما ترى قصة تدافع عن هذا الفريق أو ذاك، رأساً تراها وقعت في الركاكة والدعائية. فمثلاً فيلم روجيه عساف «معركة» إدعائي رغم فنيته.

□ ربما لم تظهر بعد نصوص «المقاومة». ومن المبكر ان يظهر نص ناضج نستطيع ان نقول عنه انه نص «المقاومة». ظهرت نصوص تتكلم عن المقاومة وتروي بعض احداث قد يكون الكاتب عايشها. والبعض كتبوا تجربتهم نفسها، لكنها لا تزال اقرب للذكريات وللاحاديث القصصية منها الى النص الفني. يلزمها معرفة ونضج، وابتعاد عن النشيد، والكتابة بدقة أكثر.

□ كان النقد القصصي دوماً ضيقاً جداً.

□ في لبنان كان دائماً هناك صراع على مدارس أو بين مدارس، دون طغيان احدها، حتى في الحداثة نفسها. وكثيراً مثلاً ما هاجمت انسي الحاج وهو كذلك، والآن اكتشف اننا كنا على ارضية ثورية واحدة.

□ حالياً هناك بدايات. لا نستطيع ان نقول ان هناك مجرى قصصياً واضح أو معين. وهناك بدايات منفردة وفيها علامات، ربما أهم علاماتها رشيد الضعيف في «انسي يلهو مع ريتا» مثلاً، رغم اختلافها عن رواياته كونها خارج اطار وجو الهاجس الاجتماعي الصراعي العام المنعكس في رواياته الاخرى. رواياته الاخرى تعكس الصراعات والتناقضات العامة، لكنها تظهر عبر «فيلتر» جد ضيق، هو عين رشيد الضعيف نفسه الموزع على كل الشخصيات، قليلاً ما نرى هذا «الفيلتر» اتسع واحتوى هذه الصراعات برحابة الروائي. ذاته دائماً مفروضة، وهذا أحد أهم عيوب القاص والروائي.

الروائي ينوجد باستمرار لا كجزء حاضر في كل الشخصيات، بل في شرايين، وبنية العمل القصصي. شخصيات رشيد الضعيف اكثرها تقول القول الذي يضعه هو على شفاهها. □

● (*) روائي وصحافي

المرض والانحراف يولدان الكتابة

محمد أبي سمرا

□ لم أكن أدرك أن شروعي في كتابة شهادة تتناول تجربة شلة من الشبان الذين أرغمتهم حرب السنتين على النزوح من بيروت للإقامة في قريتهم، سوف يفضي بي الى كتابة رواية. ففيها كنت أستعيد تلك التجربة التي كانت قد انقضت عليها سنوات عشر حين بدأت بكتابة شهادتي، وجدتني شيئاً فشيئاً ومن دون إرادة مني أستعيد مقتطفات من حياة الطفل الذي كنت قد خلفته ورائي في القرية، وانقطعت عنه في السنة السادسة من عمري. هكذا عزفت عن كتابة الشهادة الصحافية - السوسيولوجية، وعكفت على إبراز خطوط صورة الطفل الذي كنته: كيف وعى العالم من حوله، ماذا كانت تعني له كلمات الموت، الليل، الصلاة، الجنة، الآخرة... الخ، كيف تولّد لديه حسُّ المكان والوقت وانفصاله عن العالم، البعد والقرب والسفر، كيف كانت تحضره صور الغائبين والغرباء، كيف عاش رغباته الأولى... كأنني في ذلك كله كنت أعيد تخييل عالم الطفل الذي كنته إنطلاقاً من الانطباعات والصور التي كانت تخلفها في وعيه الكلمات والأسماء التي سمعها، لأستخرج منها فيزياء حياته. لقد كانت الكلمات والأسماء أسبق في تكوينه من الأشياء والعلاقات وما يحيط به. كأن الكلمة والاسم أكثر اتساعاً مما يدلان عليه في الواقع المحسوس. وحين فرغت من كتابة فيزياء مخيلة هذا الطفل شرعت في كتابة ما تصورته فيزياءه الوراثية التي وجدتها تنحصر في أمه وجده. هكذا كنت وأنا أكتب عن الجد والأم أحاول مقاربتها بوصفها الرحم البعيد الذي ولد منه الابن.

□ لا أظن أنني كنت أسير، وأنا أكتب، في طلب سيرة جماعية أو سيرة جماعة. أما إذا بدا أن في روايتي سيرة لجماعة فربما يتأتى ذلك من تأثير الجماعة على الأفراد الذين هم شخصيات الرواية التي لم ترصد علاقات الأفراد واحدهم بالآخرة، بقدر ما حاولت الكشف عن علاقة كل منهم بذات نفسه.

□ أظن أن لا رواية من دون اضطراب وتفاوت وتنازع في أوجه العيش كله: في المكان والاجتماع والقيم... وليس من قبيل الصدفة أن تتكاثر الكتابة الروائية في لبنان في زمن الحرب، مع العلم أنني لا أرى أن الحرب هي موضوع الرواية، بقدر ما أعتبر أن هذه الحرب حملت كثرة من الكتاب على الاقتراب من الفن الروائي.

□ كان زمن ما قبل الحرب، كما كان زمن السنوات الأولى منها، زمناً شعرياً بامتياز. فأنا مثلاً كتبت كثرة من القصائد في ذلك الزمن ثم وجدتني استنكف عن كتابة الشعر لسنواتٍ خمس انصرفت في أثنائها لكتابة تحقيقات وشهادات صحافية.

□ احياناً يتهيأ لي أن كتابة الشعر تتجه في حركتها من الداخل إلى الخارج، بينما تتجه كتابة الرواية من الخارج الى الداخل. فحين تصوغ فكرة ما أو إحساساً ما أو تجربة ما صياغة شعرية، تكون تنشد الوصول الى تعبير شمولي لا مادة له، بينما أفترض أن كتابة النثر تحمل على حياكة جزئيات العالم والعيش بعضها الى البعض الآخر. لا أدري لماذا يخيل لي أن صوت الشاعر جهوري بوجه عام، فيما صوت الروائي منخفض ومتأنٍ، ومضطرب. ثم إن مساحة النثر أرحب من مساحة الشعر. وهذا أمر يجعل الشعر صعباً وعسيراً. كأن الشاعر ينحت في صخر، بينما يغرف الروائي من بحر.

هذا ويخيل لي أحياناً أن الحياة في طبيعتها تشبه النثر، في حين أن الشعر لا يشكل إلا لحظات خاطفةٍ منها. لذا هو فن الاختصار والإيماء والتلميح.

□ ليس لدي أي تقييم أو تصنيف للرواية اللبنانية، فأنا أجدها متنوعة تنوع الروائيين أنفسهم الذين أجدهم أشبه بجزر متباعدة. لكن من الممكن القول أن ثمة جيلاً روائياً لبنانياً برز في سنوات الحرب، من دون أن يظهر أن هؤلاء الروائيين يتقاربون في أساليبهم فلكل واحد منهم أسلوبه الخاص وعالمه الخاص.

□ أثرت الحرب في ثقافة الكتاب والمثقفين وفي تكوينهم، من دون أن تتحول الحرب، إلا في ما ندر، الى موضوع مباشر للكتابة. أما الذين جعلوها (الحرب) موضوعهم المباشر، فربما كانت السياسة وكان الاجتماع في أصل همومهم. أو لنقل كأن الكتابة عندهم لتقويم الاجتماع ونقده والاحتجاج عليه. أنا لا أظن أن النقد والاحتجاج في أصل الكتابة، بل أجد أن الكتابة أشبه بحاجة بيولوجية تولد عند أفرادٍ ليس التميز صفتهم بل المرض والانحراف.

□ لا أدري إن كانت الرواية تسعى الى تأسيس ما تسميه ذاكرةً. وإن كانت تعمل على تأسيس هذه الذاكرة، فذاكرة مَن وذاكرة ماذا؟! أما واقعة استعادة الريف في كثرة من الروايات اللبنانية فلا تعني حنين هذا الروائي أو ذاك الى الريف الذي انقطع أو ابتعد عنه. كما لا تعني أيضاً النكوص عن الحياة المدينية. فالفعل الروائي مديني بالضرورة، أي أنه لا ينشأ ولا يقوم إلا إذا توافرت له شروط انبثاق الفرد الذي يتمكن من كسر ضغط الجماعة عليه. ففي روايتي «بولين وأطيافها» على الرغم من أن الشخصيات تعيش في الريف، فإنني لم أستطع إدخالها في نسيج وسياقٍ روائيين إلا بعد ما تمكنت من اكتشاف فرديتها وإخراجها من الاجتماع العام. وذلك من طريق تمثل مخيلات هذه الشخصيات. وحين كنت أقوم بتمثل مخيلات هذه الشخصيات، كنت أنا بدوري أعيش حالة من التخييل. إنه تخييل مضاعف إذن.

وأنا أظن أن التخييلي في شخصيات البشر هو ما يحملهم على الفردية ويؤسس لها.

□ ليس هم الكاتب أن يقيم مدينة أو أن يسعى الى إقامتها، فمثل هذا الأمر متروك للتاريخ والاجتماع وصدفهما. يستطيع المؤرخ وعالم الاجتماع والناقد الأدبي أن يستخدموا الأعمال الأدبية والروائية منها على وجه الخصوص، كوثيقة تمكنهم من وصف الظاهرات الاجتماعية والتاريخية والأنتربولوجية، لكن مثل هذه الأمور كلها تبقى في المصموت عنه في الأعمال الروائية، وليست إلا في مسبقاتها. لذا لا جدوى من القول أن هذه الرواية مدينية وتلك ريفية، لأن فعل الكتابة نفسه لا يقيم وزناً لمثل هذه التصنيفات. وأنا في الحقيقة أجد أن البشر مهما كانوا منخرطين في جماعات وكتل وأهل، يبقون في دخيلة أعماقهم أفراداً، وغير متلائمين مع الأوضاع والأحوال التي يعيشونها. وعدم التلاؤم هذا أجد أنه غريزة في البشر كان فيهم مذ وجدوا: إنه فرديتهم. □

الياس العطروني

□ ثمة قصة لبنانية مغبونة، ربما هذه القصة ليست بالمستوى الذي نتمناه، لأسباب كثيرة، وأقول إنها من طبيعة فن القصة ونظرة المبدعين إليها كنص قصير.

□ عندما صعدت حركة الحداثة الشعرية في بيروت أو حركة الابداع اللبنانية عموماً، نظرت إلى القصة القصيرة كنص قصير، من وجهة النظر الشكلانية، فاتجهت الحركة الابداعية إلى الشعر وكأنه إتجاه جبري. وأمست بيروت كمركز للانتاج الشعري، تستقطب من كان بإمكانهم ان يصبحوا قاصين، إلى الشعر. وقد حاولت مجلة «شعر» وجماعتها ان يصدروا مجلة رديفة وهي «أدب» للقصة، ولكنها جاءت ميتة للأسباب التي ذكرتها، ويضاف إلى ذلك النظرة التراثية التي تبجل مكانة الشاعر، وهكذا تم اهمال القصة.

□ تاريخ القصة في لبنان تاريخ متقطع وليس متواصلاً. ظهرت القصة القصيرة مع جبران ونعيمة وعبود. ومن هذه الفترة إلى توفيق يوسف عواد هناك قطيعة. ومنه إلى اليوم قطيعة، بالرغم من وجود أفراد قاصين دون خلق حالة قص. كان يوجد قاص واحد بين خمسمائة شاعر. والقصة شأن أي فن أو ابداع إذا لم تستمر في تسلسل وتطور متتابع ومتتالٍ لن تصل إلى مستوى مقبول.

□ قبل الحرب لم تكن هناك محورية. ومع احترامنا لمحمد عيتاني، فهو موضع القصة، ومارون عبود كذلك، أنا ضد ان تكون القصة محصورة في مكان خاص. يجب ان تخاطب الجميع، ومن مكان عام عكس الشعر. الحرب فتحت القصة على مكانها.

□ القصة لا يمكن ان تتألق وتنجح وتعتبر نصاً إلّا اذا كانت صادقة، والواقع السياسي قبل الحرب لم يكن يسمح بذلك. جيلنا لم يستطع الكلام لأننا لم نكن من الشريحة الحاكمة في البلد، من خلال استمرار الاقطاع ومراكز القوى. لم تستطع القصة تناول هذه الشريحة. طبعاً الدولة لم تمنع رسمياً أو تتدخل في الكتابة، لكن أساساً في عقلنا الباطني وتحسسه لنسبة القمع الموجود بشكل غير مرئي، ما منعنا من القص.

□ اربط عدم ازدهار القصة بانعدام الحرية، الحرية بمعناها

استقطبت بيروت كمركز شعري من كان بإمكانهم ان يصبحوا قاصين

(*) قاص وصحافي.

ثمة قصة لبنانية مغبونة

الواسع الذي يتحرك به القاص دون روادع.

□ الحرب أعطت فرصة للقصة لأنها هشمت السلطة، وتوزعت هذه السلطة على سلطات عديدة. كسلطة الميليشيات التي لم تكن ذكية لادراك ما خلف الأشياء.

□ رغم الخطر الجسدي، فإن الشعور الداخلي بالحرية، أعطى القاص حافزاً للانتاج، وهذا ما برز في سنوات الحرب. والحرب هي التي أتاحت وجود مادة قصصية.

□ القصة في الحرب كانت احتجاجية، اعتراضية، تصويبية. لم تكن فضائحية لأنها لا تملك ان تكون كذلك لأن القمع بأشكاله المتعددة مستمر. الرواية كانت أقدر لأن مجالها أوسع، وإذا حملنا القصة خطاباً يتعدى عالمها ويتجاوزه، تسقط من الناحية التقنية.

□ أولوية القصة ايصال رسالة أو تعبير عن حالة. وفي المناطق المستقرة التي لا تعاني من قلق مصيري تجد الأولوية للتقنية. أما أنا فأعطي الحق للقاصين اللبنانيين والعرب للتعبير ولإيصال المضمون كأولوية، وان تكن التقنية هي مرحلة ثانية.

□ القصة اللبنانية من زاوية التجريب ولما يجري في العالم العربي، هي قصة ضعيفة تقنياً ومتأخرة، وعلاجها يحتاج لقفزة نوعية. ولذلك تحتاج الآن إلى التجريب والخروج بحلّة جديدة مختلفة تماماً عما سبق. أنا جربت الغرائبية مثلاً.

□ انطلاقاً من قصر تاريخ القصة اللبنانية. أتذكر فؤاد كنعان، كان انتاجه متوافقاً جداً مع زمنه، نصوصه جميلة وقوية، ثم جاء ركود زمني، ثم حالة الحرب التي أبرزت بعض الأسماء. أخذت موقفاً غير موافق على تجربة منى شاتيلا مثلاً، ففي قصصها تمويه استعاري ديني، رغم انني معها في المسار التجريبي. وجبور الدويهي أمتعني ببعض النصوص.

□ المشكلة ان القاص الجديد لا يشق طريقاً ثابتاً في تقنيته، ولا يركز عليها.

□ مصادر ومراجع القصة اللبنانية شأنها شأن الواقع اللبناني، أي المزيج الثقافي (الفرنسية، الانكليزية، العربية) اضافة إلى ثقافة الاغتراب الذي يشمل العالم. فسيفساء واقعنا أعطى فسيفساء فنية. ربما كان ذلك ميزة ايجابية غير متوافرة عربياً عموماً.

□ من المبكر الحكم على هوية القصة اللبنانية، ولم يوجد أي تراكم بحده الأدنى. القصص قليلة وقليل هذا القليل ناجح.

□ أعتقد ان المهمة الأساسية للقصة اللبنانية الآن هي كتابة ما حدث. حتى ولو سجلت عليها فيها بعد بأنها تقريرية، تصويرية الخ. وهذا لا يعني اسقاط الشروط الفنية.

□ كلنا تحت المجهر. القصة اللبنانية بحالة مخاض وليس من المفروض تهشيم أية محاولة جديدة. كل نص قصصي هو الآن مكسب ضروري.

□ نحن نسعى لإنشاء منتدى قصة لبنانية، لأنه باعتقادنا ان مجموعة القاصين الذين برزوا راهناً لا بد ان يشكلوا مرحلة جديدة للقصة اللبنانية. □

عواصم ثقافية

الفن التشكيلي

لوحة الوهم ولوحة العزلة

■ ليست اللوحة اللبنانية ـ بأي وجه من الوجوه ـ ذات ملمح واحد، أو ذات معطى جمالي موحد. اذ تتسم بديناميكية في طروحاتها التشكيلية، وفيها خيارات أسلوبية غير محدودة، غالباً ما هي قائمة على حس تجريبي وبناء حر منفتح. وهي كلها، بهذا المعنى، توليفية، ذات أصول ومصادر شتى بلا حدود وتنتمي الى أزمان وتيارات وأمكنة متباعدة أو متقاربة. ولو بدت بعض اللوحات في سطحها ذات أصل واحد أو أسلوب بعينه فهو أصل أو أسلوب ذو أساس توليفي. وبهذا المعنى لا تركن اللوحة للعناوين والأساليب الخالصة والواضحة، فليس من مزاجها الاطمئنان الى أشكال جاهزة وحلول فنية مدرسية. وفي هذا السياق هي مجتهدة وغير متسرعة، وغالباً ما يؤرقها البحث عن اقامة صلات وتآلف بين اشارات محلية متعددة جديدة وقديمة من جهة، وبين المعطى الغربي المتنوع من جهة ثانية. ولذا تتحكم تلك الوجهة على الدوام، في بنيتها النظرية وفي اختياراته التقنية.

ثم ان اللوحة في لبنان متخففة من ثقل الموضوع. هذا التخفف نراه حتى في اللوحة التي تدعي حمل رسالة ثقافية بمعنى من المعاني. فالحروفيون اللبنانيون على سبيل المثال (عند حسين ماضي أو رفيق شرف خصوصاً) ليسوا ذوي نسب واحد مع «الخطيين» و«الحروفيين» العرب، وفي ذلك كله نرى أن اللوحة تصدر عن هم فني يهجس بشغله، وبامتلاك أدواته التقنية.

ان الحركة التشكيلية اللبنانية تتصف حتى منتصف السبعينات بالتزيينية التي لها بعد جمالي، وذلك لأنها كانت رغم تنوعها وغناها وجديتها وحداثتها، تلبي متطلبات ذاك الازدهار البرجوازي الكوزموبوليتي الفجائي ـ والقصير العمر ـ الذي طغى على بيروت، وفبركها كعاصمة ومركز عربي مفتوح، دون أن يلغي دورها الاختباري والطليعي... وبالمعنى نفسه ظلت اللوحة في لبنان أسيرة متطلبات سوق (أو مدينة) مغامرتها الحداثوية لم تكتمل ولم تستكمل انفصالها عن ريفيتها وبنيتها المشوهة التي تتذبذب بين ارث مجتمعي عربي ـ عثماني، وآخر غربي مبتور ومجتزأ. وفي عز الانفصامات هذه، لم يكن بمستطاع اللوحة سوى الإنكباب على شكل تزييني جمالي خالص، ومتقن. ولذا فهي ملونة قديرة، وشكلية جمالية مركبة وغير بسيطة، وكل هذا لم ينفذها الى تجربة ممسكة بأدواتها وقماشتها وعناصرها الجوانية، بمعنى أنها لم تصل الى حلول بنيوية تمكنها من هندسة عمارتها ولغتها التعبيرية.

على هذا المستوى حين تورط الفن التشكيلي بعقليته الستينية والخمسينية في تصوير وتمثيل الحرب، وقع في الاسفاف وفي التصوير الخالي من أي تقنية تلوينية، وأيضاً عندما حاول جيل الخمسينات ـ الستينات استعادة حضوره بعد الحرب، تبين أنه خرج كما هو وتعامى عن كل المستجدات الواقعية والفنية، وظهرت أزمة علاقة معه، كونه يستعمل حتى الآن الأبجدية ذاتها التي كانت مناسبة في زمن مضى وولى، وإذ برهنت معارض الفنانين الاستعادية على انصرافهم الى زمنهم وانقطاعهم عن الأسئلة الجديدة، فإن ذلك يؤكد أن الفن التشكيلي بدوره، يعبّر عن انطفاء «خرافة» مدينة، و«وهم» مشروع ظل ناقصاً حتى في عز ازدهاره.

ان اهتزاز التجربة وتحطم الكثير من اعتباراتها، خاصة بعد فراغ «تجربة الازدهار» من معناها الطليعي، وسقوط نسلها وأبنائها في الملصق الحزبي والشعار والكلام الأدبي والبلاغي والانشائي، وارتداد بعضه الى كلاسيكيات أكاديمية، وبعضه الآخر الى سياحية (لوحة المنظر)، أو الى برودة وسهولة العمل على «البورتريه» والنماذج «الواقعية» المباشرة، وضمور الحرارة والحيوية عند أغلب المخضرمين، وازدياد الأعمال الفارغة من أي عصبية.. كل هذا يطرح على الفن التشكيلي في لبنان سؤال اعادة التأسيس الذي هو، في العمق، سؤال الحرب وسؤال التجربة.

هذا السؤال بكل قوته وعنفه تحول الى اتجاه يشيده جيل السبعينات بعناية، وبدون ضجيج، وهو اتجاه يتمثل في أسماء قليلة (سيتامانوكيان، محمد الرواس، أسادور بزدكيان، وغيرهم) فمعهم تحولت اللوحة من تزيينية جمالية الى شغل تقني منبثق عن علاقة عضوية بالموضوع الذي كفّ أن يكون مطلقاً (تراث، تجريد، سوريالية، حروفية، تعبيرية...) والذي أصبح موضوعاً شخصياً، وانسانياً، وأكثر انصرافاً الى صورة واقعه، والى قلقه الوجودي، وأكثر تعبيراً عن عصبية مكان، هو من أكثر الأمكنة غلياناً وتعقيداً، كذلك فان شغلهم التقني جاء متطرفاً وعنيفاً، تتصل مباشريته بالمحسوس وبالتفاصيل الشيئية التي يتأنس معناها عبر ولوجها في لغة تشكيلية بصرية فائضة العصبية، ومشحونة بفعالية زمنها ومكانها وأشخاصها.



هذا الجيل، الذي يضاف اليه (شوقي شمعون، محمد شمس الدين) والذي يعاني من انهيارات الجماعة وانهيارات السوق وانحرافه، ويعاني من انقطاع ذاكرة، يحاول بلورة حضوره الخاص كما يحاول ترميم وتجديد وتغيير اللوحة التشكيلية في لبنان دون الاستعانة، هذه المرة، بأي كليشيهات عامة، ودون التورط في متطلبات سوق (لم يستعد حضوره على كل حال). انه يستعين فقط بعزلته وقلقه وهذا ـ برأينا ـ كافٍ لتستعيد اللوحة اللبنانية حضورها المميز دون ادعاءات ثبت خرابها وانكفاؤها. □

ي. ب





بيروت ١٩٩٢:

بين فنادق الثقافة وخنادقها

رفيق شرف

قد أكون الآن أكبر خائن شيعي

أحببت عنترة في قبره

(*) فنان تشكيلي واستاذ في الجامعة اللبنانية .

□ جيلنا شكل منعطفاً في مسار اللوحة اللبنانية والحركة التشكيلية، كان احساسنا بأن الجيل السابق كان من المفترض أن يقوم هو بالتغيير، لأنه درس قبلنا في الغرب وعاصر الحركات التشكيلية الغربية بكل آفاقها دراسة ومعايشة واطلاعاً، المستغرب ان هذا الجيل عاد عثمانياً أكثر منه عصرياً قياساً بهواجس المحترفات الغربية آنذاك وتمحورت مواضيعه في رسم الاشخاص والوجهاء وصور المرحومين وبعض المشاهد التقريرية التي تحاكي مدرستي عصر النهضة والانطباعية معاً.

جيلنا قام بالدور الذي يجب ان يكون عبر مفاهيم جديدة ولغة تشكيلية مغايرة والغرف من مخزون وعي طليعي وابداعي طموح. استطعنا في اعتقادي تأسيس لغة تشكيلية حديثة خارج الأطر السائدة والتقليد.

لفهم أبجدية هذه اللغة التشكيلية علينا ان نواكب تحوّلات الفن، هل مازال كما هو في القرن الخامس أو السادس أو السابع عشر وهل مفاهيمه كما في المدارس والفلسفات القديمة، ان عصرنا الحديث يفرض نفسه في المغامرة التشكيلية تماماً كما الكاميرا الآن ألغت ذلك الدور القديم للفن.

جيلنا عرف دوره. ولا شك كان للغرب دوراً مهماً في تعليمنا، الثورة، الغليان الشكوك الاثارة البحث، التساؤلات... كنا نفتش عن نبرة خاصة ورؤية مختلفة كمن يبحث عن جغرافيا جديدة للوحة.

جيلنا قَدِم ببيروت من مناطق مختلفة في لبنان جان خليفة وسعيد - أ - عقل وناديا صيقلي وايفيت اشقر وحليم جرداق وأمين الباشا ومنير نجم وغيرهم تعارفنا في بيروت وكان كل منا يحمل في ذاته ملامح البيئة التي نشأ وعاش فيها بحيث تبدو تناقضات حادة ولكن كان يجمعنا ويوحّدنا قلق الابداع وخلق التيّار واظن اننا نجحنا.

□ التعاليم الغربية كان لها تأثيرها السحري علينا، بعضنا سافر الى الغرب بخصوصيّة أكيدة وعاد بدونها! وهو بنظري موضع إدانة، لانه خسر الأهم. نذهب الى الغرب لنتعلم وليس لنتقولب ونفرغ أنفسنا من ذواتها. في الفن بعض العلم يجب ان يحرّض لا أن يستولي. التعاليم يجب ان تعلّم الحريّة.

□ أنا انسان عاش في بيئة يتجذّر فيها الشعور المأساوي بالزمن. البدايات بؤس وفقر وحرمان وقساوة وخرافات وشراسة طباع تخلف مخيف. هذه مرايا بيئتي. ذهبت الى الغرب بشعور كمن يخرج من الجحيم. في الغرب تعلمت كيف أنسّق علاقتي مع انفعالاتي عبر الفن وكيف اجعل من المأساة جمالية. الغرب علمني التهذيب في التعبير الفني ومرحلتي التعبيرية في أوائل الستينات هي شهادتي. بعض رفاق دربي غرقوا في الغرب خسروا ذواتهم وهم الموهوبون. لا شك ان الحضارة الغربية مغرية، ولكن علينا ان ننتبه الى خصائصنا الذاتية وعدم التشرذم في الآخرين، هذا لن يجلب لنا سلاماً مع نفوسنا ولن يوصلنا الى شيء.

□ لم أستطع أن أكون ملحداً، أنا مع الاسلام كثقافة وروح وقيم انسانية، لكني كنت منفتحاً جداً لدرجة اني احببت امرأة اسبانية وعملت كاثوليكياً لمدة سنة بناء لطلبها ورحمة بي كما قالت. كنت اذهب معها الى الكنيسة كل يوم أحد لنصلي دون أي شعور عندي بالاحراج، وكنت اردّد بيني وبين نفسي ان المسيح عليه السلام نبي من انبياء الله المرسلين اليس هذا ما يقوله الاسلام. في الغرب كنت اشعر بالدهشة وليس بالغربة. الانسان المنفتح بطبيعته لا يشعر بالغربة أينما وجد.

□ أشعر أحياناً أني عدّة أشخاص. الحالة الواحدة لا تخصني، أشعر دوماً أني قادر على الانفتاح والتناغم مع الحياة بأقل ما يمكن من التوتر. بالطبع بقدر ما انا منفتح على الثقافات الأخرى أنا حذر جداً مع الأخرين. الأخرون أحياناً رعب حقيقي. مراحلي الفنية هي تحوّلاتي، يقولون أني فنان مراحل، المرحلة قد تدوم عند البعض عمراً كاملاً، لكني لست مقتنعاً بهذا الوهم، يجوز أني اضاعف الزمن وألعب فيه كما اريد وكما أشعر.

مررت بستة مراحل ومع ذلك لا يوجد عندي قناعات تشكيلية ولا ثوابت فنية، طموحي نحو كيانية انسانية، يجعلني أرى في الفن «لعبة يأس» متواترة وقلق دائم.

□ الشيعية كمخزون روحي ومأساوي وميثولوجي أغنت فنيّ بالطبع، ليست الشيعية بالمعنى العصبي أو المذهبي، بل الشيعية بمعنى ضميرها. التعصّب تخلّف، والشيعي المتخلف لا يعبّر عني أو يمثلني. أنا لا تسعني طائفة، الطائفة، حصار لم استطع التأقلم معه. قد أكون أكبر خائن شيعي الآن قياساً بواقع الحال، والأمور، والشؤون.

□ جان خليفة مثلاً كان يفتش عن جغرافيا انسانية لقلقه، انطلاقاً من شعور مأساوي «بمأزق» طائفته المارونية ببعدها السياسي، وبقدر ما كان مؤمناً بطائفته كان متعصباً لانسانيته ولحلم لبناني من صنع مخاوفه. لوحته تعبّر عن هذا التوتر، وهذا ما دعاه الى الإلتزام بأفكار الغرب كمن يلجأ الى حلم بديل ويتمسك به انطلاقاً من المفهوم الشمولي للانتماء الانساني، بالمناسبة جان خليفة هو أول من عرض لوحة تجريدية في لبنان أي اللوحة التي تمثل تيار الثقافة اللامحدودة والمحايدة بالمفهوم السياسي للتجريد.

□ لا يوجد لوحة لبنانية، هناك لوحة فنان لبناني، ليس هناك مدرسة بل هناك ظاهرة فردية.

□ لبنان هو بلد الحريات، وبلد الارهاب الثقافي وأيضاً النفاق الثقافي حرّيته عكست في الفرد الشعور بإرهاب الفوضى وإرهاب التصنيفات، نتج عنها انفصامية وبوليسية في الجسم الثقافي وتالياً أحقاد مثقفين. ربما هذه ميِّزة، وهي في كل حال أكثر سحراً وتسلية من أن يكون هناك كراز واحد وقطيع يتبع الجرس.

أؤمن بالفرد المبدع بالنخبة المبدعة ربما تكفي لاختصار خلجة مجتمع، وغليان شعب وسرّ أمّة، وانقاذ ثقافة.

□ من سمات اللوحة اللبنانية التناقض بين فنانيها في كيفية المعالجة والرؤية في اللوحة، وان بدت لوحات بعضهم استنساخاً للوحة الغربية، فهي تظل في خانة الفن الرفيع وتعبر عن اخلاص صاحبها للفن الغربي من شفيق عبود، وإيفيت أشقر، وأمين الباشا، وغيرهم. أنا غير ذلك تماماً لأنه ليس لي هذه القناعات ولا اطمئن الى هذا الاكتفاء.

□ المنظر الطبيعي اللبناني في اللوحة اللبنانية السائدة سلعة عاطفية وتقتنى باسم هذه العاطفة وبمعزل عن قيمتها الفنية غالباً. الا نادراً عبر أعمال بعض المواهب. في الستينات والسبعينات ازدهر الفن اللبناني نتيجة ازدهار اقتصادي. لم تدعمه الدولة فقط وانما المؤسسات

وبعض الافـراد اصحاب المجموعات الخاصة أيضاً. «كوابيسي» في لوحـة الستينات تحققت حرباً اهلية. هذه نبوءة لوحتي التعبيرية في الستينات، وهذا سرّها.

□ عنـدما أفكر ببداية حياتي الفنية في بعلبك وسط بيئة ومجتمع متخلف وبالصعوبات والآلام التي عانيتها، والعراقيل التي وقفت في وجهي فيها بعد انتقالي للعيش في بيروت اشعر بأني اسطورة. لم يكن طموحي ان أكون فناناً وحسب بل ان اجعل كرامة للفنان. ولم اقدّم اي تنازل في هذين الهدفين. بالطبع دفعت ثمناً غالياً ومؤلماً لا يستطيع احتماله سوى انسان واثق من نفسه، وحققت ما أريد.

الانسان الذي لا يقدم تنازلات يكثر أعداؤه، حسناً هوايتي جمع أكبر عدد ممكن من الأعداء في هذا المجال فهم أخفّ عليّ وطأة من الزيف والذل والنفاق والتبعية ومس الكرامة. عداوتي شريفة لا اطعن في الخفاء، أما في المواجهة ذات المستوى أنا راجحة صواريخ، المؤسف ان البعض يفسّر تهذيبك وصمتك ضعفاً أو جهلاً.

□ لوحـتي هي سرّي الحياتي والـنفسي والـروحي. لوحتي هي وشمي. فني منفتـح، اشتغلت على الأيقـونـة، مزجتهـا بالتصـوف الاسلامي، حوار حضارتين في اللوحة الواحدة، شيء اطمح له في الحقيقة وأؤمن به.

□ ما أدهشني اني عرفت متأخراً من والدي قبل وفاته بعدة سنوات انه عمّدني في كنيسة في قرية (حدث بعلبك) وهو المسلم المؤمن، أهلي منفتحون في ظل بيئة عشائرية وقيم قبلية.

□ لديّ شعور بالوحدة دائماً، إنما تعوّدت عليها، لست عدمياً، العـدميّة تعبيـر عن الشعور بالهزيمة والضعف، ولكن تغريني رؤية الحطام احياناً.

□ لا أحب السياسة وأعتقد اني لا أعجب بعض السياسيين وهو شعور متبادل في كل حال، السياسي اللبناني بطبيعته عثماني القالب، يحب الازلام والاتباع وماسحي الجوخ، لكن لي صداقات عميقة مع سياسيين مميّزين تحترمهم ويفهمونك جيداً.

□ نزيه خاطر هو الناقد الوحيد طيلة ثلاثين سنة رافق مسيرتي الفنية وجيلي بفضـول. كشف الهـواجس الابـداعية لتجربتنا الفنية بحسّ مبكر، انه راهن على هذه التجربة وكان يعرف اننا سنصل الى شيء. في قدرته على استشفاف الحوافز لدى كل واحد منا والتوقعات، نزيه خاطر في تاريخ الحركة الفنية كان محرّضاً أيضاً.

□ لا أميل لعرض اعمالي في غاليري، فعندي قاعة العرض الخاصة بي، في لبنان ليس هناك غاليري بمعنى الأسس والتقاليد والشروط والهدف الثقافي.

□ استفـدتّ من ميرو في مرحلة التعـاويذ، ميرو استلهم تراثنـا وعالجه بايقاع ووتيرة شيطانية، لوحتي مختلفة الايقاع والوتيرة والروح وتمثل علاقتي الروحية والزمنية بتراثي.

□ لم أعن بالتيناوي، هذا منطق جراميز ثقافة وحاسدين صغار، الـتراث الشعبي ليس محصـوراً بصـورة لحرفيّ ساذج وإنما هو ايقاع وصورة في الذاكرة والمخيلة وصدى الارض والفروسية أعدت صياغتها في لوحـة عصرية اعترف بها الجميع. أحييْت عنترة في قبره، وقبرت الذين هاجموا تجربتي والدساسين، وأصبح للوحة عنترة الموقعة باسمي شهرة عربية وعالمية.

□ بوصلتي الفنية هي شعوري بالكرامة القومية لأعبر عن تراثي وذاتي وأهلي وأرضي. وايماني بأن موزاييك الحضارة الإنسانية لا يتناغم دون وجود ايقاعاتنا فيها.

□ الحرب افرزت طفيليين ومتسلّلين في كل المواقع. لم أر فناناً مهماً أنتجته الحرب رأيت اناساً يريدون ان يكونوا فنانين بأقل كلفة وموهبة وجهـد، انـه زمن القفـز عالياً على طريقـة القبوط، في الفن كما في السياسة أيضـاً.

ما انتجته الحرب سيفضحه السلام.

□ بعض لوحاتي استعملت كملصق بموافقة مني.

□ أتـابع الحركة الفنية في لبنان عبر نتاج خريجي معهد الفنون، طلابنا هم الورثة وغير ذلك لا أعطيه أهمية. لأنه ظواهر هامشية وغير أصيلة.

□ رسمت الحرب بالاسود والابيض، وكتبتها أيضاً.

□ اللوحـة اللبنـانية سمة من سمات حرّية اللبناني، هي رؤية، وحدْس، هي بريق حرّية كما هي عهر حرّية أيضاً، بهذا تجاوزت أي لوحة عربية لأنها تحمل ألقها الحاد أو انحرافات تشوئها أو فساد هوائها الثقافي. أليس الابداع الحقيقي يزدهر في التناقض. □

الفنان لا يتقدم ولا يتأخر

أمين الباشا

□ هناك نوعان من التعبير الفني. الأول مرآة لوقته ولعصره، والثاني مرفوض في وقته، لكنه تواق لأن يفتح أبواباً ومجالات للمستقبل، وهو فن غير مفهوم من معاصريه.

□ لا أحب أن أستعمل كلمة تجربة في الفن لأن الفن ليس تجربة، وانما هو الحياة. فالتجربة التي تستعمل كمفردة عادة في لبنان عندما نتكلم عن الفن لا تعني أي شيء في مضمار الحياة، لأن الانسـان يستطيع أن يجرّب في حياته، ولكنه لا يستطيع أن يحوّل كل حياته الى تجربة.

□ عندما أنظر الى بعض أعمالي القديمة أتفاجأ بأنها ليست أقل قيمـة من أعـمالي اليوم. هذا يجعلني أقـول بأن الفنان لا يتقدم ولا يتأخر. وهنا صعوبة الكتابة عن الفن.

□ لا يمكن أن تلغي انفعالك الشخصي عن اللوحة.

□ الفن ليس معبراً عن الحياة بل هو الحياة. حياة لها نظامها وجديتها.

□ الحرب في عمـر الانسـان هي شيء مرحلي، والحرب انتهت بالنسبة لي أو هي أخذت تنتهي في اليوم الثاني لاندلاعها، وكنت أردد أنها لن تطول.

□ في لبنان رسامون رسموا الحرب بطريقة تمثيلية (Illustration)، وإن كانت بمـواد غير مواد الرسم (الحبر الصيني - الأقلام). وكنت أرفض أن أشـترك في جميع هذه المعـارض التي أقيمت في بيروت أو غيرها، تعبيراً عن الحرب، لعدم ايماني باصطناع الأشياء والتعبير عنها في حالة ظرفية معينة.

□ أعتقد انني الوحيد الذي رسم الحرب في لبنان ابتداءً من عام ١٩٧٣، أثناء أزمة صواريخ كروتال.

□ أثناء وجودي في ايطاليا بدعوة من مؤسسة فنية (عملت هناك لمدة خمس سنوات)، قررت المؤسسة أن تصـدر كتاباً عن الحرب من



(*) فنـان تشكيـلي واستاذ في الجامعة اللبنانية

بيروت ١٩٩٢:

بين فنادق الثقافة وخنادقها

رسومي، وقد طلبت المؤسسة من كاتب فرنسي مشهور (أندريه فيرديه) يختص بالكتابة عن عمالقة الفن التشكيلي كبيكاسو وماتيس، أن يكتب دراسة للكتاب عني، وبعد أن بقينا شهراً معاً. قرر الكتابة عن أعمالي في الحرب كما كتب عن أعمال غويا في الحرب. وأثناء الحديث عن معرض لي في مدينة ماسيران الايطالية أثناء سهرة جمعت كبار الأساتذة الأكاديميين، وبوجود فيرديه، تطور النقاش في الحديث عن لبنان والحرب القائمة فيه، فراح فيرديه يتكلم عن لبنان كأنه يعلم كل شيء آخذاً وجهة نظر اسرائيل ومحطاً كل شعوب المنطقة العربية وكان بقربي، وكان يعتقد أنني مسرور بكلامه، فأخذت أفكر بيني وبين نفسي هل أريد الكتاب أفسكت؟ أم أدافع عن وطني؟ فلم أتردد كثيراً ورحت أناقض كلامه عما يحصل في لبنان، وبرغم ذلك فان الكتاب أخذ طريقه الى الطبع.

□ في الاجتياح كنت أرسم لأعبر عن الحياة، وشعرت أن الاسرائيلي يريد أن يقتلني شخصياً.

□ الفرح هو الشيء الأزلي للانسان. رأيت الفرح في أعمال فان غوغ في متحفة في هولندا، تدخل الى المتحف وكأنك في حديقة ملونة، مع أنه أتعس رسام في عصره، خذ أيضاً السيمفونية التاسعة لبيتهوفن التي تعبر عن فرح الانسان في الصداقة والحب رغم مأساة هذا الأخير.

□ كثيرون من الجيل الحالي للرسامين أخذوا بسطحية رسمهم للطبيعة، أي أن الشجرة ليست سوى دائرة وخط، وفاتهم أن الطبيعة نقطة انطلاق للرسام ليعبر عن نفسه بواسطتها، والمرحلة الغنية اليوم هي مرحلة تمثل الجيل الجديد من المهتمين بالفن.

□ اللوحة في لبنان تختلف عن بقية اللوحات في العالم العربي، لأن اللبناني غني باختلاف مناطقه وهي مناطق صغيرة، ولكنها مختلفة، وكذلك بشخصيته المتقلبة الحائرة، ما بين عروبيتها أو سوريتها أو فينيقيتها وكذلك أوروبيتها.

□ أنا اكتشفت نفسي أكثر في متاحف أوروبا، حيث رأيت أن سكان منطقتنا مساهمون في حضارات الانسان. فقد ظهر لي بعد زيارات ودراسات كثيرة في متحف اللوفر اننا لسنا غرباء عما حدث من حضارات.

□ وصلت الى قرار أن لا شيء مهم أكثر من العمل لاخراج الشكل الفني من أعماق نفسي، التي لا تمثلني أنا بل تمثل تاريخاً عميقاً من حضارات انسانية نبعت من أرضنا، لهذا أيضاً أعتبر أن الانسان لا يولد فناناً.

□ لا أرى هناك لوحة عربية. هناك رسامون عرب، وكذلك رسامون لبنانيون. فاللوحة اللبنانية لا أعتقد أنها موجودة... هناك فنان لبناني.

□ المؤسف أن كثيراً من الفنانين اللبنانيين والعرب أيضاً أخذوا شخصيتهم الفنية العربية من فنانين ألمان أو فرنسيين أو أسبان. فمثلاً عندما استعمل بول كلي الحرف العربي الذي وجده على أبواب الجوامع في تونس، وتأثر به شكلاً، وامتلأت به أعماله، فانه لم يتغير بل بقي رساماً غربياً ـ سويسرياً ألمانياً. وقد أغنى «كلي» الفن الغربي وأدخل عليه اشارات جديدة، وهي الحرف العربي. خذ ديلاكروا بعد عودته من الجزائر والمغرب العربي وتأثره بالثياب والأشخاص والهندسة العربية، اكتشف آفاقاً جديدة للفن.

> لا أرى لوحة عربية، هناك رسامون عرب

□ إن معظم ما تركه العرب في الغرب وفي اسبانيا خصوصاً، يمثل قيمة انسانية هي من أهم القيم الحضارية، قد لا تمثل الضخامة الكاتدرائية أو الأهرامية، لكنها تركت فناً انسانياً منسجماً مع روح الانسان وجسده، فاكتشفت في اسبانيا، بأن الفن العربي (ممكن حدوثه) إذا دخل الفنان العربي في أعماقه أكثر وتخلى عن عقده النفسية المتراكمة، وهذا صعب، وأطلب أيضاً في عالمنا العربي أن تصل الى حكومات وحكام لهم ثقافة تفوق جداً الجهل الطاغي على شعوبنا اليوم.

□ في أوائل هذا القرن أقيم معرض للفن الاسلامي في «جنيف» ولم يبق فنان إلا وزاره من كل المدن الأوروبية، باعتبار أن الفن الاسلامي بالنسبة اليهم مدرسة أثرت بأعمالهم، وبنظرتهم الى الفن. وهؤلاء الفنانون هم الذين صنعوا الفن الحديث، وهذا لا أقوله أنا بل ان التاريخ يقول ذلك، وكذلك الفنانون الغربيون. □

حليم جرداق

□ بدايات الفن التشكيلي في لبنان كانت في الأديرة. كانوا يرسمون الايقونات أو الطبيعة أو الناس. لكن لا نستطيع ان نقول ان لهم اسلوباً لبنانياً، بل موضوع لبناني، ودون نسيان التأثيرات المحلية ضمن العنوان العام للفن الديني هذا.

□ الذين أتوا بعد ذلك، بدأوا مثلاً مع داوود القرم. وهذا لم يكن لديه «فن لبناني» وكذلك تناول موضوعات لبنانية، ملامح اشخاص محليين، وموضوعات كنسية، دينية على طريقة الكلاسيكيين الطليان في القرن التاسع عشر، أي الاسلوب المسف، وهو ليس كلاسيكياً بالضبط، انه تقليدي ومتخلف. بعد ذلك أتى جيل فروخ والجميل والانسي، وقبلهم بقليل كان سرور وهو أيضاً من اتباع الاكاديمية التي فقدت حيويتها وابداعيتها.

□ الانسي وفروخ والجميل اقتربوا أكثر من العصر، وتشابهوا مع ما كان يظهر في العراق ومصر. كان لديهم نَفَسهم وحرارتهم في اعمالهم والوانهم المحلية الدافئة. وتظهر ملامح شغف وحب للموضوع في اعمالهم. ولديهم غنائية دون ان نستطيع القول ان لهم اسلوباً من ناحية المعالجة والتركيب والتأليف. كان همهم ان يروا الشيء مباشرة ويجربوا نقله.

□ كان هناك جيل وسيط بيننا وبين رعيل (الانسي، فروخ، الجميل) منهم شفيق عبود، فريد عواد، ومنير عيدو، وجان خليفة، ميشال بصبوص، وسعيد عقل.. الخ. هذا الجيل اختبر جداً، وتأثر بالتيارات الجديدة خصوصاً بعد فتح الكسي بطرس فرع الرسم بالاكاديمية اللبنانية في الاربعينات. وكان هناك بولونيون اتوا اثناء الحرب العالمية الثانية، ودخلوا كأساتذة وتلاميذ، فجلبوا معهم معرفتهم بالتيارات الجديدة، وحتى أنهم مثلاً أول من ادخل مسألة حضور الـ«موديل» العاري للعمل عليه.

□ هذا الجيل الوسيط تعلم في هذه الاكاديمية ولوحاتهم الأولى بدأت بتأثيرات اساتذتهم (الجميّل ومانتيّ)، فظلت نوعاً من الانطباعية، ولكن عندما ذهبوا بعد ذلك الى باريس تغير الوضع، خصوصاً شفيق عبود وفريد عواد ونقولا النهار. فعبود مثلاً تأثر بالتجريدية واندمج في باريس أكثر من غيره، وبدأ يعرف الذي يحصل في تيارات الفن التشكيلي. وشفيق عبود هو أول تجريدي، على الأقل في لبنان، ان لم يكن على الصعيد العربي.

□ أسلوب هذا الجيل الوسيط بدأ يعرف التنوع. تأثروا جداً بمظاهر باريس. فريد عواد كان مثلاً مظهره مثل «الكلوشار» (المتشرد)، وهو الآتي من باريس وبالنسبة لنا القادم من هناك كان شيئاً مهماً. ولم اسافر الى باريس إلا عام ١٩٥٧. كان لدينا رغبة وحشرية دائمة للتعرف على كل ما هو جديد. فمثلاً أول عمل تجريدي رأيته كان لشفيق عبود اثناء تحضير معرض في الاونيسكو (بيروت) من قبل جمعية الفنانين. هذه اللوحة اثارت نقاشاً طويلاً (ما هذه اللوحة؟) وكان جو الاكاديمية لا يحبذ ذلك وقيصر الجميل كان ضدها وكان يسخر من بيكاسو ونساء لوحاته قائلاً: إذا رأى الشرطي امرأة من لوحات بيكاسو في الطبيعة لسجنها خوفاً على المجتمع. نقولا نار لم يرفضها لكنه كان يحبذ وجوداً موضوعياً تشخيصياً في التجريد. ميشال بصبوص قال: نحن لا نعرف بهذه الاشياء، يجب استشارة احد يعرف بهذه اللوحة وهذا النوع من الفن. منير عيدو قال: يجب ارسال تهنئة لشفيق... لقد تحررنا جداً. على كلٍ رأيتها واتذكر طغيان الأحمر عليها ولفتت نظري دون القدرة على استيعابها ولم ارفضها ربما لانني احسست بروح قوية فيها. وربما المكتبة الفنية افادتني أكثر من الأساتذة في معرفة الفن.

□ بعد مجيء هؤلاء التلاميذ بدأت الأجواء تنفتح (منتصف الخمسينات) ونقلت المفاهيم الجديدة الى الساحة المحلية. وقتها لفت نظري بول كلي وكاندنسكي (شرقي تجريدي) ونقلتُ مجمل النقاشات والأسئلة الفنية الجارية على نطاق واسع الى الصحافة وكتبتُ مقالات محايدة.

□ كنت معجباً بجبران، بأدبه ورسومه. وكان يشكل لي تحدياً في رسومه، والجميّل كان معجباً بعملي ولم يحصل اي اصطدام في الأفكار لعدم تبلورها تبلوراً حاسماً، ولوجود جو انفتاحي واسع نسبياً ودون تشنجات. بعد ذلك بدأت بتصرفات تحررية في تماريني.

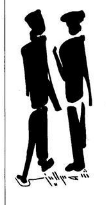
□ أكثر التأثيرات الطاغية في تلك الفترة (منتصف الخمسينات) مدرسة باريس، خصوصاً عند شفيق عبود، وفريد عواد الذي ظل واقعياً ـ انطباعياً رغم محاولته الفاشلة ولفترة قصيرة في التجريد.

□ في باريس احتككت بالأعمال مباشرة دون أفكار مسبقة، وكان جبران كرسام في رأسي، وتفاجأت في الذي كان موجوداً، ولم استطع التقبل بسهولة الذي كان سائداً ورائجاً. طوّلنا بالنا. ترددت عند اندريه لورت وهو وغيره من الذين ادخلوا الألوان الانطباعية على التكعيبية. ودخلنا في أسرار الحداثة وتغيرت نظرتي بشكل جذري وجوهري، لقد اكتسبت عين الفنان وليس عيناً أدبية ثم انني وجدت الصلة الضمنية بين الفنون الحديثة والكلاسيكية.

□ مررت بالتكعيبية المتطورة كعبور ضروري الى التجريد الذي ازداد بذلك قوة إيحائية.

□ في عملي لم أقصد «لوحة لبنانية». المسألة تتعلق بذوقيتي الفنية. أريد العمل باللون، لون نظيف، أعطيه حقه وأصنعه بشكل يريحني ويريح عالمي الداخلي. هذا همي. ولا ألتفت إذا كانت لوحتي عربية أو شرقية. لكن الذي اعرفه، أنني في باريس، كنت اشتغل تجريدياً مثلما هو الشغل في باريس، ومع ذلك كانوا يقولون انهم يرون فيه أجواء سحرية، ألف ليلة وليلة، أي أجواء شرقية وذلك دون القصد

لا أحب كلمة تجربة في الفن، لأن الفن ليس تجربة



(*) فنان تشكيلي واستاذ في الجامعة اللبنانية.

بيروت ١٩٩٢:
بين فنادق الثقافة وخنادقها

حسن جوني

□ أود أن أثبت هنا حقيقة لم تتغيّر في لوحتي، رغم التغيّرات والتبدّلات التي طرأت عليها من ناحية - الشكل - ألا وهي «الموضوع» وهو دون شكّ، رمز علاقتي بتجربتي التشكيلية.

□ أنهيت دراستي الأخيرة في مدريد - اسبانيا ١٩٧٠، عدتُ الى لبنان مشحوناً بتجارب فنيّة زاد في ثقافتها ميل متواصل الى البحث «كفنان» عن مبنى فكري... فانا من دُعاة «الوعي الفكري» في ضمير كل نشاطٍ إنساني خلّاق.

وبما أنه لا بُدّ لروافد الشعر والموسيقى والفلسفة من لقاء في محيط ذاتي، كانت إطـلالتي الفنية الأولى، عبر معـرضـين في دار الفن والأدب - بيروت عامي ١٩٧١ و١٩٧٢. تلك كانت إيقاعات متشحة بالمنفى والأحزان من جهة والتجريد الإسباني النابض في الحركة الفنية التشكيلية يومـذاك. لوحات المعرضين: خطوط مختصرة، مساحات لونية واسعة ومتناقضة واذكر أني كنت كالوتر المشدود بين المفكرة الفنية اللبنـانية والـذاكرة الإسبانية والموضوع الرئيسي للمعرضين كان بياناً تشكيلياً لإنسان الذاكرة والمعاناة الواعية.

□ الإطلالة الثانية، وكانت مفاجأة لي شخصياً، إذ توجهت الى المنمنمة الاسـلامية، لأدرس وأحلل مدى ترابطها التأليفي واللوني فكان معرضي في المركز الثقافي الاسباني عام ١٩٧٣. والنتيجة التي اكتسبتها تبسيطاً لونياً وملوّنة أكثر نضارة وأقرب مشرقيّة على المعهود من أعمال المعرضين السابقين.

□ معرضـان في غالـيري «كونتاكت» عامي ١٩٧٤ و١٩٧٥. وباستطاعتي هنا الاقتراب من الشهادة على ذاتي كفنان وتجربتي الفنية من المعالجة لطرائق التأليف، وإدخال عناصر إنسانية تناولت بها أعمق صور العلاقـات المضـطربـة للانسـان اللبنـاني بمحيطه الـرجراج والمكتئب، كما قدمت للطبيعـة اللبنـانية، مناظر من جنوب لبنان، استعملت معظم ألوانها من تربة الجنوب المحببة الى نفسي...

صرت أكثر لقاءً بذاتي، كفنان مشرقي - لبناني. لكن مفكرة الغرب بمفرداتها التشكيلية مازالت وعلى نطاق يتضاءل لوحة بعد لوحة.

سأذكـر عنـاوين بعض لوحات المعرضين لعلها تقدم بمضمونها خيالاً لما كانت عليه موضوعاتي (١) حصان العروس الخشبي. (٢) إعلان عن حرية مفقودة. (٣) أحلام أسرة جنوبية. (٤) هنا بافون. (٥) فاطمة.

□ من الصعب جداً، رسم لوحة معاصرة، لا يكون لماضي الفنان صلة بها. لوحتي هي مسرح لقـاء المـاضي الاختباري - التشكيلي، بالحاضر الفكري والعاطفي.

ان أهمّ المؤثرات التي تدفعني الى الرسم: هو الحلم الشاعر..

وأعـرف جيداً أن أي نشاط إبداعي غير مسبوق بالحلم الشاعر سيكون هباءً ذهنياً قاصراً.

□ اللوحة التشكيلية اللبنانية، كما اللوحة التشكيلية العربية، تلقتا معاً تياراتٍ فنية كانت في معـظمهـا قادمـة من الغرب عبر وسائط متعددة. فمنها اساتذة غربيون درّسوا الرسم والتصوير في الاكاديميات العربيّة واللبنانيّة. وقصد رسامون عرباً ولبنانيين اكاديميات الفنون الجميلة في الغرب، للاستفادة من إقامتهم هناك دراسة واعداداً واطلاعاً.

□ اقامة الفنانين في باريس، وفهمهم للذي يحصل فنياً، أو مع تطور الفكر والانسان محلياً وعالمياً واختلاف النسب، يضاف الى ذلك التغيرات التي حصلت للعالم بعد الحرب العالمية الثانية في الصناعة والاختراعات والقنبلة الذرية وتغير الموسيقى والفلسفة، كل ذلك جرّ اللوحة الى مرحلة مختلفة تماماً.

□ رفيق شرف مثلاً لم يذهب الى باريس، ظل يصور، لم يكن تجريدياً، صور الاشياء الشعبية، لقد ظل في الصورة.

□ لم يؤثر السوق والازدهار الاقتصادي في نمط عملي. لم أكن مع السوق. بعد زمن السوق هو الذي لاحقني. أول معرض أقمته، بعد عدة معارض في باريس، سنة ١٩٥٩ في بيروت في «الألومناي كلوب»، وكان هذا النادي يعرض أعمالاً فنية للمرة الأولى. وقد أفرغوا غرفة اجتماعات الاطباء لهذا الغرض. واستعرت «علّاقات» اللوحات من وزارة التربية. كان من تأثيرات التكعيبية (اندريه لورت وبراك) وبداية شطحـات من عندي. وقتها كان للمعرض وقع الغرابة والدهشة. صلاح ستيتية هو الوحيد الذي انتبه له وفهم هذا المعرض.

□ الجمهور نحن خلقناه، نحن طرحنا عليه نوعية ثقافية جديدة. ربما فشلت معارضنا في أول فترة تجارياً، لكنها نجحت في فرض ذوقية جديدة وحديثة في السوق الفني.

□ النقـد أثنـاء ظهور جيلنا لم يكن يشكل حركة موازية أو على مستوى التطورات بل كان قليلاً جداً.

□ في أواخر الخمسينات بدا جلياً أن طريقاً قديماً بدأ بالانتهاء، وطريقاً جديداً كلياً بدأ بالظهور.

□ سنة ١٩٦٣ أقمت في «الستاركو» معرضي الثاني وكان بتقنية «الغرافور»، وقتها استغربت ان احداً لم يعرف ما هي هذه التقنية، واذكر ان سعيد عقل لم يعرف أيضاً، رغم اقامته لسنتين في باريس على الأقل، مع ان «الغرافور» كان قد دخل في الهندسة والمسرح وفي أشغال تطبيقية كثيرة.

□ الحرب لا تشكل لي أي قلق فني. تشكل لي قلقاً على الانسان وعـلى القيم. فني مصـدره الفن. مصـدره حذف العمـل الفني ومتطلباته. ربما الحرب تقدم لي فكرة عكسية عليها. أنا من الفنانين الذين عانوا من الحرب أكثر من غيرهم. لم أخرج من منطقة سكني، رأيت الموت بعيني. ولو لم اشتغل فنياً لاصبت باحباط وانكسار نفسي وربـما جننت. كنت أخـربش وألون. وهذه الخربشة كوّنت مرحلة شعرية في عملي الفني.

□ في نتـاج الشباب ارى مواهب جيدة جداً، دون ذكر اسماء، ولكن عليهم الخروج من أجواء المعارض والسوق ومتطلباته، ويجب القيام بزيارات الى الخارج وإلا قد تموت مواهبهم. ولم أر منهم اسماً موازياً لنا. ربما لأن فرصتنا كانت أفضل من فرصهم، جاءتهم المآسي والحـروب وخسروا الـوقت والهـدوء والتأمل والسفر. فجبران خليل جبران مثلاً لو لم يخرج من «بشري» لكان على الأكثر «زغلول بشري» أو «عبقري الشمال» أو «بلبل الأرز». □

جبران لو لم يخرج من «بشري» لكان الآن «زغلول بشري» أو «بلبل الأرز»

(*) فنـان تشكيـلي واستـاذ في الجامعة اللبنانية.

كان من المنطقي، نمو الحركة الفنيّة بوجهها الشامل في الاقطار العربية وأخص منها: مصر ـ سوريا ـ العراق ـ المغرب ـ تونس ـ لبنان ضمن بوتقة واحدة، سواءً في التقنيّات المتبعة لبناء اللوحة أو المنحوتة ووصولها الى المدى النهائي التنفيذي وفق مصادر ايحاء واحدة. وكان لزاماً على الحركة التشكيلية في العالم العربي التماثل في الهيئة الخارجيّة والمضامين الداخلية للوحة بشكل عام.

حتى المفصل الرئيسي الذي تقاطع لاحقاً بدخول الحروفيّة العربيّة على اللوحة العربية، لم يبدُ حديثاً كليّاً، فقد كانت هناك بعض المحطات الغربية التشكيلية التي ساعدت ومهدّت لصياغة لوحة «حروفية» هي أكثر عمقاً من لوحة استشراقية بالمعنى التوثيقي، للحالة هذه بقدر ما هي إيحاءات سيطرت على ذهن الفنان الغربي وروحه. فحدث ما حدث، وانبرى بعد ذلك فنانون عرب للعمل على تطوير الاتجاه الحروفي فنجح بعضهم حيث نجح وأسفّ بعضهم حيث أسفّ وأعني هنا استدراكاً، الاسفاف في بناء اللوحة التشكيلي. ولو أن أبحاثاً عدة، جرت وتجري، تتناول حقيقة التبديل الجزئي الذي يسود الحركة الفنية العربية واللبنانية.

وارتكازاً على المعطيات الفنيّة التشكيلية، وظواهرها الواضحة، تجعلني لا أقول بتمايز يُذكر بين اللوحتين اللبنانية والعربية في النوع. ولكي لا أقع في مفارقة «تأريخ» ما أقوله، لا بد من التنويه بالسبق الزمني لما عرف به الفنان اللبناني من وسائل اتصال مبكرة بالفن الغربي. إنما يظل هذا سبقاً زمنياً لا يؤثر في التجربة بحد ذاتها. فهي جوهرياً لم تتبدّل، بل سنراها متوازية ان لم تكن أكثر نضجاً في بعض الاقطار العربيّة وأكثر كثافة.

□ خصوصية اللوحة اللبنانية، تكمن في مجاراتها لخصوصيّة اللوحة العربيّة. وقد بدا ذلك واضحاً في معظم المذاهب الفنيّة التي تداخلت في حركتنا التشكيلية وكأن سماءً او سقفاً إبداعياً واحداً يحتضن محترفات الفنانين اللبنانيين والعرب. حتى في مفترقات اللوحة العربيّة ذات التكوين الحروفي، حيث ظلت خصوصيته واحدة موحدة، مهما وجدناها مختلفة متنافرة.

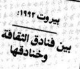
□ تندلع الحرب الأهلية ربيع ١٩٧٥.

ألجأ الى الجنوب وقد أبعدني الفزع المميت عن محترفي ومكتبتي وأحلامي. أبعدني عن عاصمتي بيروت، وأقام عازلاً حجرياً يرشح دماً وإجراماً بين نفسي المثقفة وطموحي المتوقد...

كدت أنسى أي شيء... كل شيء حتى الأيام والساعات والفصول. في الحروب الأهلية، تنعدم الرؤيا بصورة مفجعة. ويصبح العقل لاهثاً خلف المنطق ـ منطق ما يحدث، لا جدوى من كل هذا... إنها عدمية العيش، بل تهافت الفكر في تفسير كل شيء. طفرة حيوانية كاسرة تلتهم الأبرياء والأشقياء والاسئلة.

في الجنوب، صرت أيضاً بين خطرين.. خطر نفسي على نفسي، وخطر أرضي التي أحب وأقدس على جسدي، والنتيجة كانت توجهي الى بكائيات الفصول..

رومانسية مطلقة، كأني في الولادة الأولى للمشاهدة: وجوه فلاحين أتعبها تعاقب الأيام والليالي وقلق في العيون والأصابع. وفصول مبعثرة جعلت من مخيلتي مرايا لتلك الطبيعة، فكان معرضي في «ريغوليتو» ١٩٧٨ رسوم ومائيات.. تلك كانت سونيتات للطبيعة والانسان الجنوبي.



□ معرضان في المركز الثقافي الاسباني وفي عام واحد ١٩٨٠.

لوحاتي يوماً تقدمّ خلاصة آلامي الروحيّة، فقد شهدت يوماً على مآسي الهجرة الى الداخل والخارج وإلى ما كانت تذهب إليه جماعات الجنوب إنه انتحار بطيء... وتمزيق حقيقيّ لإقامتهم في الأرض ـ أرضهم. وفي محترفي الجنوبي رسمت لوحات المعرضين وسأذكر أسماء بعض اللوحات (١) الزيارة الأخيرة. (٢) الرحيل (٣) العشاء الأخير (٤) موسم الهجرة الى الجنوب من الجنوب (٥) زمن التيه.

وحين أعود الى فلوات روحي، أصبح أقرب الى ذاكرتي الاسبانية. فالوان المدرسة الاسبانية التشكيلية التعبيرية، أكثر عمقاً وصلة بالمأساة. حتى لتكاد تختصر ألوان العذابات الانسانية.

غويا ـ الغريكو الى فناني مرحلة الستينات...

هذه المفكرة والتي أصرّ على تكرار تسميتها هي في الواقع، ملونة كل فنان مهما اختلفت وتبدّلت. إذ، سنجد في كل فنان ملونة عشرات الفنانين الذين سبقوه وتفاعل معهم فناً وروحاً.

□ تبلغ التجربة الفنيّة ذروة فرادتها كلما أضافت الى الهرم الابداعي درجة تراكمية. إذ ما من درجة هوائية كما يتخيّل البعض، ممن يبلغ بهم الشطط والعبث.

نحن حلقة الوصل، التي تربط كما «اليوم» الماضي بالحاضر بالمستقبل.

كل ذئبية هذا العالم تدفعني للعودة الى المنظر الطبيعي.

كل هذه الآلات المتربصة ببصري وبصيرتي تقذفني الى بقايا منظر طبيعي كل هذا الحذف المبتكر لقهر السموّ الانساني يدفعني الى التلقائية الطبيعية حيث بكارة الأشياء وطهرها البدائي.

فالمنظر ردة فعل جذابة وحلم رومانسي بمواجهة «العلم المعدني» لاسترجاع ما ينزلق من حواسي الى غير رجعة.

ـ طفرة المنظر عند البعض!؟ أنا لا أود الاجابة على ذلك، بل سأرمي لاحقيّة العودة الى الطبيعة بين الحين والحين. فأنا ألجأ الى الطبيعة بين عمل فنيّ ذهني وآخر، لأحافظ على توازني العاطفي، واستعيد الشفافية والارتقاء الى صفوة ـ الضوء اللون ـ فيخفف من وحشة العقل.

أما ما ذهب اليه البعض من تعامل أول مع المنظر، فقد حكم على لوحته بلوحته، واصبح خارج الذات المبدع.

□ في الطبيعة يولد الفنان طفلاً غرائزي النظرة، ثم ينمو تدريجاً مع نمو اللوحة التي بين يديه ليصبح أكثر إدراكاً وبريقاً.

□ لا تكون الفوارق بين لوحة اغترابية ولوحة مقيمة أكمل وضوحاً الا بمقدار ما يُصيب الفنان من المناخ الفكري والفني المسيطر على مكان إقامته، وهذا أمر بديهي.

فتجربة الفنان عادة، تكون مزيجاً من داخله الشعوري وخارجه التقني حيث تتفاعل القيم الموروثة والمكتسبة، عدا عن البث الجمالي القائم في التذّوق العام الممهدّ لقيام بوتقة تنصهر فيها أرواح الجماعات الحضارية. والأدلة على ذلك متكاثرة دوماً.

فلنراقب أعمال الفنانين المستشرقين من جهة، ومن أقام خارج نطاقه التاريخي والجغرافي ومواريثه الحضارية. ومقارنتها تباعاً باعمالهم التي حققوها في بلدانهم. ولنشهد ولادة «فنّ» مستغرب نسبياً. فلا هو بالشرق ولا هو بالغرب جمالياً. انه فن مقيم وفنّ مغترب. انه خلاصة التمازج بين الفرد والبيئة. إذ لا يجوز للفنان اقتطاع جزيرة لنفسه في حال يكون المقدار الابداعي عظيماً. كي لا يقع في اسقاط متوحش مجّاني في لوحته أو عمله الفنيّ. نتيجة صراع سري بينه وبين الخليّة التي يعمل ضمنها.

□ بالرغم من توحّد هذا الكوكب عبر وسائل اللقاءات السمعية والبصرية، وبالرغم من ترويض متناقضاته لتأخذ شكلانية واحدة. وقد نجح ذلك شكلاً، لكن أمزجة متعددة، مازالت تبحث عن مميزاتها الخاصّة في أعمال فنية يتناهى في جوهرها مدى ضمنيّ متفرّد في العصر والثقافة وتشابك القضايا الانسانية. والجوهر الذي ذكرت هو ما يجعلنا أكثر حماسة لمشاهدة نتاج الغير الحضاري ويثير فينا الاستمتاع الروحي بما توصل اليه. □

(*) فنان تشكيلي وناقد واستاذ في الجامعة اللبنانية

فيصل سلطان

□ تظهر آفاق الحياة التشكيلية اللبنانية (في مطلع العقد الأخير من القرن العشرين)، كما لو أنها في مرحلة انتظار.

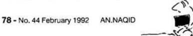
فالحركة الفنية (التي انطلقت خلال العام الجاري) أكدت أن فنون بيروت تستعيد روزنامة الماضي، لتكتشف من جديد طاقات التجارب الطليعية التي تبلورت في مرحلة الازدهار (الستينات)، لتحاول من خلال ذلك تجاوز التأثيرات السلبية لأزمنة الحروب، التي جعلت فنونها تدور في أزمة المراوحة والتقليد والاستهلاك السطحي لكل ما هو متداول في النصوص التشكيلية (منذ أكثر من نصف قرن).

□ الحركة المزدهرة للمعارض التي أقيمت في العام ١٩٩١، سجلت من جديد صعوداً سحرياً لنجوم فن ا لستينات (من خلال معارض شبه استعادية لرفيق شرف وحسين ماضي وأمين الباشا وبول غيراغوسيان وغيرهم..) وازدهار المعارض وعودة الحياة لبعض الصالات الفنية وافتتاح الصالات الجديدة، كل ذلك لم يثمر في الكشف عن مغامرات جديدة أو على الأقل في الكشف عن اشارات ولو قليلة توحي بامكانية الوصول الى تغييرات في بنية النص التشكيلي، الباحث عن آفاق تجريبية جديدة. (باستثناء اشارات ظهرت في تجارب محمد الرواس وشوقي شمعون).

□ الظواهر التجريبية التي أطلت في أعمال بعض الفنانين الشبان، لم تعكس في جوهرها أجواء المغامرة الانقلابية وانما جاهرت بالقدرة على الانتساب الى ركائز الرؤية الثابتة والمألوفة والجاهزة في فنون بيروت. وحاولت من خلال ذلك اقامة علاقة شبه رومانسية توحي بمزيد من التوازن بين الحلم بالمغامرة (دون مزاولة فعلية) والواقع المنكسر.

وقد ساهم هذا التوازن الخفي (و الى حد بعيد) في جعل معارض بيروت رتيبة ومضجرة. لأن الاندفاع أكثر فأكثر وراء الاغراءات الاستهلاكية (تلبية متطلبات السوق الفني ـ التجاري) أوقع فنوننا المحلية في خيبة وأزمة فعلية وجفاف مخيلة. وساهم، بالتالي، في ضياع الحياة الابداعية في متاهات البحث عن الماضي، دون القدرة على التمرد (على كل ما هو متوارث أو متداول في الفنون المكرسة) للمساهمة في احداث تغييرات جذرية في بنية النص التشكيلي (التأليف والتكوين أو حتى في المواد المستخدمة).

□ توحي الحياة الفنية في بيروت كما لو أنها في مرحلة انتظار وترقب لظهور ولادة جديدة، ربما ستتبلور اتجاهاتها التجريبية أكثر فأكثر مع ازدياد شعور الجيل الجديد بأن الحداثة المستعادة (التي عرفتها بيروت في الستينات ومطلع السبعينات) قد تجاوزها الزمن، وان كل ما نبحث



عنه في حواراتنا ومعارضنا ما هو إلا محاولة لاثارة الأسئلة والتحريض لايجاد تحولات تشكيلية بديلة تقربنا من المستقبل، دون أن تفقدنا أحلامنا التي تمتد في جذورها الى حضارات الشرق، التي شكلت العناوين البارزة لحوار الثقافات المختلفة الكامنة في عملية انفتاح الشرق على الغرب وعلى كل الاتجاهات.

فالحركة الفنية المعاصرة في لبنان لم تكن وطوال المراحل التاريخية (التي تمتد ما بين ١٨٧١ و١٩٩١) إلا شكلاً من أشكال الحوار بين الشرق والغرب.

□ في المرحلة الأولى (١٨٧١ ـ ١٩٢٠) ظهر التأثير المباشر والفعال للارساليات الأجنبية في زرع بذور الحضارة الحديثة في بعض العواصم العربية، اثر شق قناة السويس (في ١٧ تشرين الثاني ١٨٦٩) التي اختصرت الطريق البحرية بين الشرق والغرب، مما ساهم في عملية الاسراع بتحويل بيروت الى مرفأ ومركز تجاري وثقافي، شكل في النهاية البوابة التي تعبر من خلالها كافة الطروحات الثقافية (في تحولاتها الحديثة كما عرفتها السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر) الى الشرق، من خلال الدور البارز الذي لعبته الجامعة الأميركية والجامعة اليسوعية في بيروت (مطلع القرن العشرين).

في هذه المرحلة تأثرت التجارب التشكيلية اللبنانية بملامح الفنون الاستشراقية (في طروحاتها الأكاديمية والرومانسية التي شاعت في النصف الأول من القرن التاسع عشر في روما وباريس)، من ناحية التركيز على المظهر الشرقي والحفاظ على خصائص اللمسة الكلاسيكية في صياغة لوحات البورتريه والطبيعة الصامتة والمناظر والمواضيع الدينية (أبرزها أعمال داود القرم وحبيب سرور)، مما أعطى فنون المحترفات الأولى في بيروت مطلع القرن طابع التبعية الكاملة لكل ما هو مكرس في تقاليد الفنون الأكاديمية الأوروبية، دون الانتباه (الا بنسبة محدودة) الى الانقلاب الجذري الذي أحدثته التجارب الانطباعية الأوروبية على صعيد تحرير اللون والشكل (في طروحات الرسم في الهواء الطلق).

□ في المرحلة الثانية (١٩٢٠ ـ ١٩٤٣)، برزت وبوضوح تأثيرات الثقافة الفرنسية خلال مرحلة الانتداب الفرنسي على لبنان (بالأخص بعد توقيع معاهدة الصداقة والتحالف بين فرنسا ولبنان في العام ١٩٣٦)، مما اعطى الانطباع ان التجربة الانطباعية اللبنانية تعكس مظاهر التفاعل مع الفنون الرسمية الفرنسية (المكرسة أو المعترف بها كفنون تقليدية في المعارض الفرنسية)، مع التأكيد على الموقف الرافض لأغلب الفنانين الانطباعيين اللبنانيين (مصطفى فروخ، قيصر الجميل، عمر الانسي) لمجمل الاتجاهات التجريدية التي عرفتها باريس في مرحلة ما بين الحربين.

فالاتجاه الانطباعي في التشكيل اللبناني لم يكن الا ظاهرة لحوار ثقافي، كان يعكس في آنٍ واحد مسائل تحرير اللون والارتباط بزهوة الوان الطبيعة اللبنانية (في مرحلة سياسية اتسمت برفع عناوين الحرية والاستقلال). وهذا ما ساعد في قدوم اليقظة اللونية واستلهام المظاهر الشرقية من ينابيعها الصافية.

□ في المرحلة الثالثة (١٩٤٣ ـ ١٩٧٥)، شهدت بيروت ازدهاراً اقتصادياً وثقافياً على مختلف المجالات، مما جعلها وخلال فترة قصيرة تستوعب مجمل الاتجاهات التجريدية (الهندسية والغنائية) التي أطلقتها مدرسة باريس في مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية.

الا ان التجارب التجريدية التي عرفتها بيروت، وبالرغم من تأثرها الواضح بالمصادر الغربية، طرحت (في جوهر علاقتها أو انفتاحها على الفنون الحديثة) هموم البحث عن رؤية طليعية لبناء لوحة أو منحوتة حديثة تستمد مقوماتها (كنهج تشكيلي) من الحوار الحي والمفتوح بين الحضارات، لتقدم من خلال ذلك بعض الاقتراحات أو الحلول العملية التشكيلية (في بنية النص التشكيلي: تأليفه وتكوينه) التي تتناسب مع ايحاءات التفاعل مع الموروث الحضاري الشرقي أو مع حركة الطبيعة اللبنانية فقد اثارت التجارب التجريدية مسائل ارتباط اللون بشاعرية الطبيعة اللبنانية (كان ابرزها تجربة شفيق عبود) اضافة الى مسائل العودة لاستلهام التراث ومحاولة البحث عن أسلوب جديد يعطي للأعمال الحديثة نكهة الهوية الشرقية (كان أبرزها تجارب سعيد عقل وميشال بصبوص وسلوى روضة شقير ورفيق شرف وحسين ماضي وأمين الباشا وبول غيراغوسيان ومنير نجم وحليم جرداق وغيرهم).

اكتسبت من المنمنمات الاسلامية تبسيطاً لونياً

□ في المرحلة الرابعة (١٩٧٥ ـ ١٩٩٠)، أو مرحلة الحرب، شهدت الحياة التشكيلية في بيروت بعض مؤشرات العودة الى لوحة المنظر (كنوع من الحنين الى طهارة الأرض) اضافة الى بروز تيار تعبيري وأفقي عكس بعض جوانب القلق الانساني والواقع المتأزم والمتفجر. (كان أبرزها تجارب سيتامانوكيان).

في هذه المرحلة، بقيت مجمل الاتجاهات الواقعية، التعبيرية، السوريالية، التجريدية والحروفية (التي عرفتها بيروت في مرحلة الستينات) متداولة في نتاج الفنانين المحدثين والمخضرمين اضافة للفنانين الشبان الذين شكلوا الامتداد الطبيعي لحركة الحداثة. بحيث لم تتأثر اعمالهم وتجاربهم الا بشكل عابر بايقاعات الأيام المأساوية للحرب. . فبيروت رغم انكسارها وانغلاقها لا تزال تحلم بالدور الابداعي المشرق الذي لعبته دائماً، وهذا ما تفسره على الأقل حركة المعارض وافتتاح الصالات الجديدة والأسئلة المقلقة التي تثار لاعادة الدور الحقيقي لها كعاصمة ومختبر للفنون العربية الحديثة. □

اندفاع أكثر وأكثر وراء الاغراءات الاستهلاكية

عبد الحميد بعلبكي

□ في لبنان اذا استعرضنا بشكل شامل تاريخ الحركة الفنية نرى من حيث الأساليب أن هذه الحركة التشكيلية مرتبطة دائماً بتقنيات واتجاهات أوروبية أو غربية بشكل عام. ولكن ما هو جدير بالملاحظة أنه دائماً وربما حتى الآن، ما يزال ثمة ميزان مكسور، من حيث التوازي الزمني.

□ ما يسمى اليوم بالرواد، شغلهم كان ضمن المدرسة الانطباعية الباريسية، في وقت كان الزمن قد تجاوز هذه الانطباعية بأكثر من أربعين عاماً.

□ ثمة سببان لعدم تقبل الرواد في تلك الفترة، التجارب المجاورة لهم زمنياً. الأول، لم يكن لدينا تاريخ فني متواصل وأجيال ترث وتورث التذوق الفني كظاهرة ثقافية وبالتالي تستطيع استيعاب الجديد فوراً. والثاني، وهو الأهم، أنهم كانوا مرتبطين بجمهور شرقي متخلف. كانت البرجوازية في بدء ظهورها، بورجوازية تجارية، من صاحبات القصور، وبحاجة لتزيينها فلا فارق عندها بين جلد

(*) فنان تشكيلي واستاذ في الجامعة اللبنانية.



التمساح واللوحة. إذاً كان ثمة شروط ذهنية واجتماعية تتحكم باللوحة الرائدة.

□ المحلية في اللوحة اللبنانية جاءت عبر وجهين. الوجه الأول عن طريق الفنانين المكلفين بأعمال ذات مضمون ديني في الكنائس (صليبا الدويهي) الذي كان ميالاً في مراحله الأولى للأسلوب الكنسي، بشيء من التقاليد الموروثة. الوجه الثاني ظهور خاصية الفنان اللبناني بشكل عام بالنسبة للموضوع، المتأتي من الطبيعة اللبنانية التي تقدم بنائية تشكيلية خاصة، فتبدو بشكل من الأشكال وكأنها لوحة تجريدية كما عند فروخ والأنسي، اللذين قدم لهما الرسم بمادة «الأكواريل» امكانيات تعبيرية هي بالتأكيد مختلفة عن اللوحة الأوروبية.

□ من أواسط الثلاثينات حتى أواسط الأربعينات كان هناك نزوع استقلالي سياسي في البلد وهذا ما رأيناه مترجماً عند الفنانين (فروخ، الأنسي، الجميل) بشكل أعمال فنية ذات مضمون وطني. لفروخ مثلاً «جدارية الأمير بشير في بيت الدين»، «الفارس العربي»، «عقبة بن نافع»، «معاوية يدشن الأسطول في طرابلس» وفي المنحى الاجتماعي أعطى «قطاف الزيتون»، «البطالة». قيصر الجميل أعطى جدارية «معركة عنجر». هذا يدل أن الموضوع بالنسبة للفنان اللبناني قدم له امكانية تعبيرية من الممكن أن نلمس من خلالها معالجة جديدة، ولا يصح تماماً القول ان فنانينا كانوا انطباعيين بشكل عام. بل «انطباعيين لبنانيين»، وكأن الانطباعية اكتسبت اضافة ما في حركتها اللبنانية. المبدأ نفسه يسري على جيل الخمسينات والستينات وما بعد. حين كانت التجريدية شغل الفنانين الشاغل كانت قد انتهت في أوروبا. لكن مرة ثانية، الشاعرية التي يمتاز بها الفنان اللبناني، كشرقي، نأت به عن الوقوع في التجريدية الهندسية العويصة.

□ في السبعينات انفتح الفنانون اللبنانيون أو بعضهم على تجارب سميت «بالشرقية»، كانت اما بالعودة الى استلهام الفن الشعبي، واما بالعودة الى استلهام الحروفية. رأيي الشخصي ان كل هذه الاتجاهات لم يكن من الممكن أن ننشد اليها، لو لم يكن لديها تزكية في أوروبا نفسها.

□ نستطيع ببعض الوجوه أن نحس، على الصعيد التشكيلي، ان ثمة اضافات على النموذج الغربي مثل حروفية سعيد عقل التجريدية، وتراثية رفيق شرف الشعبية، وشاعرية أمين الباشا الانطباعية على سبيل المثال لا الحصر.

□ نلحظ دائماً ان هناك تجربة تنتمي الى الحداثة وكأنها تحتمي بها. ونموذجها العام هو النموذج العالمي، وبالتالي ترى لكل فنان قريناً في الغرب يستوحيه بشكل سري، وذلك يأتي بدافع الاستسهال وبرغبة عدم التعب لتأسيس طريق خاصة.

□ مواضيعنا اذا تمعن بها الفنان، واحسن اختيارها بذاتية خصوصية محلية، واستفاد من تشكيليتها وطقوسيتها ورمزيتها ولونيتها، لكان تراكم مع الزمن وبالتجربة ما يؤدي الى الاهتداء الى اتجاه خاص نرى فيه شخصيتنا الفنية.

□ ومقابل الذين يحتمون وراء النموذج الغربي، نجد فريقاً آخر يعمل من خلال فهم قومي حضاري عميق يتصدى لمسؤولية لوحة تأسيسية حقيقية (وليس تأسيسية شعاراتية). هذا الفريق ليس أقل حداثة ولكنه لا يحصر اهتمامه بآخر موضة دارجة ليتبناها. انه يقلب كل الدفاتر القديمة والجديدة للوصول الى لغة خاصة ومميزة، حتى تصبح اللوحة، ولو كانت خالية من امضائه الشخصي، تحمل توقيع المنطقة التي ينتمي اليها. هذا يمكن أن نراه في الهند، أو في بعض الأعمال العراقية أو المصرية وممكن ان نراه في الفن الياباني الحديث.

□ نحن طالعون من حرب. هناك جيلان بشكل قاطع. جيل كان مكرساً ما قبل الحرب، وهذا بتجربته لا يخرج عن الكلام الذي سردناه، وجيل ما يسمى بخريجي معهد الفنون (الجامعة اللبنانية) الذين لا يزالون يحاولون البحث عن طريق، ومهمتهم صعبة لان وراءهم ست عشرة سنة من الفراغ. حتى الآن الصورة العامة مشوشة بكثير من الاتجاهات، تجد عندهم كل ما ظهر على الخارطة التشكيلية منذ بداية هذا القرن وحتى اليوم. وهذا برأيي ايجابي. لانه لا يعني التزاماً بالصف. البعثرة قد تؤدي الى خيارات. وعندما لا يكون هناك انضواء، تكون الخيارات أوسع. كل التجارب الحضارية القاطعة، التي فعلت انعطافات في التاريخ جاءت بعد حروب طاحنة. بعد الحرب تحصل تصفية شاملة ومراجعة كاملة بكل الزوايا، بما في ذلك الصعيد الفني. هذا نلاحظه باعتباره ظاهرة إيجابية للمستقبل.

□ على الفنان الآن ان يسأل نفسه كثيراً ليس عن الأمور التقنية فحسب بل عن اللب النظري للعمل. □

محمد رواس

□ التصور بان في لوحتي دائماً «حكاية» يأتي من منطق طبيعي هو حضور العنصر الواقعي (فيغوراتيف) في العمل، وبشكل تلقائي. وأي ناظر الى العنصر الواقعي في العمل تكون ردة فعله الطبيعية هي البحث عن «الحكاية» أو الحالة التي يريد اسقاطها على الهيئة الواقعية الظاهرة في العمل. مثلاً اذا كان هناك في اللوحة امرأة جالسة على كرسي تجاورها عناصر اخرى غير واقعية، فسيكون لدى المتلقي اتجاه فطري ـ انساني نحو تركيب «قصة» أو حالة لوصف ذهني وفكري لما يدور في هذا العمل من ناحية روائية.

إذاً «الحكاية» غير مفتعلة، ولا انفي انها ابرز امكانياتها. واعتقد ان حضورها القوي عندي مرده لاستعمالي العناصر الصورية في العمل.

□ أنا ميّال الى أن يكون عندي بعد انساني وذهني عبر نظرة تحليلية للعمل. لأن لوحتي ليست مجرد قيم جمالية مجردة (لون ـ شكل ـ تأليف) لأنها تصبح عندئذ تجريدية، دون ان أقول ان التجريدية لا تتضمن الزخم العاطفي ـ الذهني، ولكن لان اللوحة المتضمنة عناصر واقعية مباشرة، هي أكثر قدرة للوصول الى المدلولات الذهنية والعاطفية.

□ أحب دوماً أن يدخل لوحتي بشكل مباشر الحضور الانساني الواقعي. سواء كان مرسوماً أو مصوراً، لأصل بسرعة، وبطريقة مباشرة، الى التجربة الانسانية.

□ لوحة الرواد تعني لي الكثير، على أساس ان الاولوية دائماً في هذه اللوحة انها كانت تتمتع بحضور مادي جيد.

□ أنا تقني متزمت. وأعتقد ان أي فنان هو تقني متزمت قبل أي شيء آخر. وإذا لم يكن كذلك فهو ضعيف. أنا أحب الفنان المتطرف تقنياً حتى ولو كانت مقولته التشكيلية مختلفة وغير مرضية. ولكن إذا لم يبق في اللوحة غير التقنية فهذا جيد.

بالنسبة لبورجوازيتنا كان لا فرق بين جلد التمساح واللوحة!

لكل فنان × لبناني قرين غربي سري

(*) فنان تشكيلي واستاذ في الجامعة اللبنانية.

□ طبعاً ثمة طموح دائماً للتوازن بين التقنية والمضمون الأدبي مع الصياغة المادية. اللوحات عندي تتفاوت احياناً في هذا المعنى. الزخم العاطفي قد يكون قوياً ليطغى على الصياغة واحياناً العكس.

الفنان لديه مطلق الصلاحية لتحويل الاشياء ولاستعمال أية وسيلة ممكنة حتى جسده إذا أراد.

□ أعتقد ان العمل الفني هو تحويل الشيء/الشكل إلى مادة محايدة. ليتحول الى عنصر تشكيلي، له بعده الجديد، هويته الجديدة التي اصبحت مرتبطة بما يجاورها من عناصر ضمن كيان جديد.

□ الجيل السابق لنا أحسه معاق وذا مسار طبيعي وسليم مما لم يتوافر لنا. والقطيعة معه هي قطيعة اتصال، وليست فنية أو ثقافية، وسببها الحرب بالتأكيد.

□ بالنسبة للاضافة الفنية. فهذا شيء طبيعي. دائماً الجيل التالي يضيف على الجيل الأسبق، نظراً للاختلاف الطبيعي ولتطور العصر ولاختلاف التجربة الانسانية المعاشة. وربما الجيل الذي يلينا يضيف بمقولات تشكيلية، يضيفون على نصي التشكيلي أو النصوص الاخرى أو يطرقون باباً جديداً في النص التشكيلي الذي قد يتميز باضافات جذرية أو أساليب متباينة مختلفة عن اسلوبي وأسلوب غيري.

□ بالنسبة للذين يجاورونني زمنياً أقول ان ليس من فنان جدي وأصيل يعتقد بان ما يقوم به غيره هو أفضل مما يقوم به ذاتياً. هذه مسألة طبيعية. كل فنان أمام لوحة فنان آخر يدور بخاطره الجملة التالية: «لو كنت أنا الذي يرسمها لاشتغلت بطريقة مختلفة». هذا لا يعني انني ارفض أو أحذف أو أنفي عمل الفنان الآخر. إنما الخصوصية والذات قويتان بشكل انه لا يرضيني بأكبر قدر إلا ما أقوم به أنا.

□ استطيع أن أرى «خطوة» تجمع شغلي التشكيلي مع زملاء من جيلي ولو قلة في عمليته الابداعية. نحن بهذا المعنى نشكل تياراً وهو في تطور. وثمة كسر تقليد وجرأة في خوض التجربة التشكيلية الى أبعاد متحررة من أي قيود بشكل عام. الرعيل الأول فعل ذلك من المنطلق نفسه، أي البحث والتفتيش عن صيغ مبتكرة للعمل الفني.

□ في لبنان ليس من مدارس. هناك أفراد. لا أعرف إذا كان السبب هو طبيعة لبنان وتركيبته الثقافية والاجتماعية، والبعد القائم على الخليط. ربما لو أن مساحته أكبر، وتعداد سكانه أكثر لكان نشأ وراء كل فنان مجموعة أفراد يتبعونه كقائد مدرسة أو تيار.

□ برأيي ان الجانب التجاري، أي الجانب التسويقي للفن عنصر مكمل لدائرة الابداع، انها دائرة مكتملة بين المبدع والمقتني. المهم ان تكون هذه الدائرة صحيحة، بمعنى أن يكون الوسيط (الغاليري) جيداً. وأن يكون المقتني جيداً.

□ بالنسبة للبعض، وضع السوق وشروطه فرض عليهم للأسف تنازلاً في لوحتهم، وبرأيي الفنان المتنازل عاجلاً أو آجلاً سيخرج من حيز الابداع الصحيح.

□ أنا متعدد المراحل وليس كما يقال اني ضمن مرحلة واحدة. وتعدد المراحل مرده الى المزاج الشخصي للفنان. ربما الفنان يحس ان مقولته التشكيلية يمكن تغييرها الى أقصى حد. وهذا حقه. انما المقياس هو النوعية. الذي يلحق الموضة أو البيع يصبح خارج نطاق البحث.

□ في ظاهرة العودة الى لوحة «المنظر» القروي والريفي، أرى أن هؤلاء فنانو عطلة الاسبوع لا أكثر ولا أقل، لا يجوز اعتبارهم بأي شكل من ضمن مسار الحركة التشكيلية في البلد. وهذا على كل حال حق لهم ولست ضده. الحرية شرط أساسي في أي مجتمع وعلى كل الأصعدة بما فيها الصعيد الفني. للفنان الحق في أن يفعل ما يريد. ولكن للمتذوق أيضاً الحق في التعامل مع نتاج الفنان كما يريد.

وعلى كلٍ ففنانو هذه الظاهرة لا يمكن ادخالهم في صلب التجربة الطليعية.

□ بالنسبة للوحة «الملتزمة» فقد برز فنانوها بسبب ظرف قدم أمثال هذه الأعمال. وإذا كان الفنان ملتزماً تشكيلياً بالدرجة الأولى، وحمّل لوحته الموضوع الوطني فلا مانع من أن يكون العمل رصيناً وفنياً وجيداً. أما إذا طغى الالتزام السياسي على البحث التشكيلي فالعمل ساقط حكماً.

□ بما ان التجارب فردية فلذلك اللوحة اللبنانية مقبلة على تنوع وغنى في الطروحات التشكيلية. وأيضاً هنا اتكلم عن قلة في اغلب الاحيان، حتى فيما سبق لم يتجاوز عدد الفنانين الجيدين العشرة، وفي الاعمال المقبلة لن يتم تجاوز هذا العدد أيضاً.

□ العناصر المحلية في اللوحة التي تنتمي الى منطقة محددة في العالم، هي خاصية غير ارادية، هي نتيجة تحصيل حاصل للواقع المعاش المادي ـ الفكري ـ العاطفي الخ. لذلك سمات المرحلة التي نعيش شئنا أم أبينا ستظهر في عمل الفنان الجدي المحلي، بدون اي افتعال. وستكون مهمة الباحث والناقد التشكيلي بعد مرور حقبة من الزمن، هي استخلاص المميزات الاساسية لمرحلة الابداع تلك، لأنه عندما نكون ضمن المرحلة من الصعب تشريحها.

□ قد تجد تأثيرات غير تشكيلية في أعمالي. ثمة فنون اخرى تخصب الرؤية التشكيلية. «الفيديو كليب» مثلاً جزء من الذاكرة الرؤيوية لدي.

□ يجب ان يكون صدرنا رحباً لتقبل الاشكال الجديدة التي سيتبلور من خلالها الابداع الفني. ان اللوحة كيان نشأ كاستجابة أو تلبية لناحية الابداع الفني، فإذاً هي غير ملزمة بشكل واحد. وأنا متأكد أنه بعد عقود او سنوات ربما سيأخذ النشاط الابداعي اشكالاً غير متصورة في الوقت الراهن.

□ النقد الفني نشاط ثقافي قائم بذاته، ليس له بالضرورة علاقة التكافؤ مع مستوى التجربة التشكيلية، لذلك لا أقيم أي صلة بين مستوى التجربة التشكيلية ومستوى التجربة النقدية. □



خشبة من غير خلاص

عواصم ثقافية
المسرح

■ ثمة فجوات ضخمة في مسار الحركة المسرحية اللبنانية التي بتدو متقطعة في وتيرة نشاطها، حيث العمل المسرحي غارق في بطالة مقنعة، وخاضع لشروط قاسية أمنياً وانتاجياً، ويرتبط المسرح بثقافة الهدنة والحذر، في اقتناص فرصته للتجريب. وكذلك خضوعه للانتاج المسرحي الاستهلاكي التجاري، ولكن هذه المحاولات لا تتعدى حالة البقاء على قيد حياة مسرحية، ورغم تقلص الخشبات المسرحية وتحولها إلى كاراجات أو أمكنة لعروض سينمائية لأفلام البورنو، رغم ذلك أمكن لبعض التجارب المسرحية اللبنانية أن تكون في طليعة الأعمال المسرحية العربية من خلال حضورها وفوزها بجوائز مهرجانات مسرحية عربية [روجيه عساف والحكواتي، ريمون جبارة، رفيق علي أحمد].

فرضت الحرب الأهلية على بيروت واقعاً مرّاً، فهناك الأعمال المسرحية الهزيلة والرخيصة من جهة، ومن جهة أخرى جرى انتقال العمل المسرحي من خشبات بيروت الى خارجها. فأصبحت المسرحيات الجوالة تقدم عروضها الأولى في المناطق والأطراف والقرى ثم تنتقل الى بيروت، كأن العاصمة تحولت الى بلدة، وهذه الحركة المعاكسة للمألوف أوجدت مناخاً مسرحياً متخلفاً لجهة التعبير الفني المسرحي، الذي خضع لذوقية جمهور المناطق، ودغدغة خصوصية كل منطقة إن في الانتماء السياسي أو الديني، لذلك أصبح النص خاضعاً للتحوير والتعديل في بنيته واشاراته، ليبقى الاتصال متناغماً بين مسرحية مباشرة وجمهور غرائزي متعطش للنهفة السياسية. ونشير هنا الى أن في معظم أعمال المسرح اللبناني ثمة سمة أساسية من سماته وهي السياسة وتناقضاتها، فهي هاجس الجميع من التجريب المسرحي الاختياري الى المسرح التجاري الاستهلاكي، وينضوي الجميع تحت هذا الهاجس، كل حسب قدرته وميوله، فيقع النص المسرحي اللبناني في حالة التباسية غائمة ومعممة رغم وجود تجارب نصيّة مهمة [مسرحيات عصام محفوظ قبل الحرب. وبول شاوول في الحرب].

ما يلفت الانتباه في الظواهر المسرحية اللبنانية انها تعمل على استعادات مسرحية من مسرح السبعينات نصاً واخراجاً وتمثيلاً، لدرجة استعادات أعمال مسرحية بكاملها [آخ يا بلدنا ـ المارسيلياز العربي] فإذا أخذنا مثلاً مسرح «شوشو» وما يحفل به اسم هذا النجم الراحل من اشارات ودلالات، نجد أنه من مسرحه ولد أكثر من نجم يدعي أنه الخليفة والوريث للمسرح الشعبي والمسرح الجماهيري، ومسرح الناس. فجرى نهبه وتقليده ونسخه [أداءً وصوتاً وحركة] حيث يتنافس الورثة على ممثل جماهيري في الذاكرة، وصولاً الى شباك التذاكر. وهذا المسرح الحاضر بقوة يغرق في ظاهرة النجم الواحد الذي يعمل على المادة نفسها، من لطشات ولسعات سياسية وجنسية. ويتحول بقدرة قادر الى منتج وخطيب سياسي مباشر تحريضي لأبناء جماعته أو منطقته.

حركة المسرح في التسعينات، مازالت مشدودة بقوة الى ذهنية الستينات والسبعينات، رغم تطور بعض التجارب كتحول محترف بيروت للمسرح الى مسرح الحكواتي مثلاً وأعمال المسرحيين الشباب الذين ينهلون من نص عالمي عبثي [يونسكو وبيكيت] ويقاربون في حركتهم الاخراجية تجارب أبو دبس وملتقى وجبارة.

ما يشفع لهذه التجربة المسرحية المنهارة أنها تملك ذاكرة حيوية، وكذلك كونها نتيجة جهود فردية. فلا دعم من الدولة لمسرح قومي كما في باقي الدول العربية، والمنتج المسرحي تحول الى متعهد حفلات، إضافة الى انحسار الخشبات المسرحية، وغياب الممثل اللبناني وتحوله الى نجم تلفزيوني خليجي، كما أن معهد الفنون في بيروت يخرّج عاطلين عن العمل، ونقابة الفنانين مشلولة، والجمهور ضائع بين أعمال رخيصة عربية ولبنانية. وتبقى سمة المسرح اللبناني فردية ـ شخصية، حيث مجموعة من الفرادى يحاولون النجاة بخشبة صغيرة وسط طوفان الأعمال الاستهلاكية المتزاحمة. □

ي. ج

ريمون جبارة

□ انها قناعة المبدع، فأي مبدع يعتبر الإبداع وجعاً، يقوله بتعبير لا يشبه تعابير العاديين من الناس (وأنا احسدهم لان لهم ملكوت الأرض وملكوت السماء).

الحقيقة لا أدري كيف تفردت، ربما لان كل انسان متميز عن غيره عقلياً وفيزيائياً، ربما الملاريا (وأنا صغير) وحياة الفقر ثم حياة القهر بعد سن الرشد. لعلها تلك الهدية الفذة التي يمنحك إياها الله وهي العالم الثالث بكل مباهجه المرئية وغير المرئية، من عسكري يصير فجأة قائداً ملهماً الى جزار يصير «الحاكم العادل»، الى بهائم من الرعايا نؤلفها نحن الناس الجبناء، ولسنا اقوياء إلا على الفن وفي الفن.

من ناحية أخرى كما تعاملت مع الفن تعاملت مع الزملاء الفنانين الذين صنعوا فني، من ممثلين ومهندسي ديكور وغيرهم، وقد آمنت دائماً وما زلت أن بداية المسرح في لبنان صنعها ممثلون، وعلى ظهرهم تعلم من صار اليوم مخرجاً وكاتباً مسرحياً. فريمون جبارة المؤلف والمخرج تعلم من ريمون جبارة الممثل، وحالياً كما أعلم طلاب المسرح في الجامعة اللبنانية اتعلم منهم أيضاً. وأعتقد ان هذه هي العلامة الفارقة بيني وبين الزملاء الآخرين الذين منذ نعومة أظافر أرجلهم في الفن ادعوا انهم كل شيء. وإذا الأيام تثبت أنهم لا شيء، فأين الذي ادعى انه خليفة «بريشت» والآخر الذي ادعى انه وكيل شكسبير على هذه الأرض الفانية.

□ مسرحي هو مسرح انساني أولاً، يشتمل على السياسة التي هي جزء من حياة الانسان، ولكنها في مسرحي لا تشبه بيان الحزب وافتتاحية الجريدة، ولا حتى مواقف الاستاذ نبيه أبو الحسن والسيدة نضال الأشقر في خطبها المسرحية، التي غيرت النظام وانتقلت بلبنان من العالم الثالث الى العالم الأول!!

□ نعم وبدون تردد هناك مسرح لبناني متميز عن المسرح العربي، إذ يرتدي عباءة الفن أكثر مما يرتدي عباءة الدعاية والتهريج على أبواب قصر الأمير. أما العناصر التي ساعدت المسرح اللبناني في تميزه فهي: عدم استباق التأليف على التمثيل والإخراج، فالمسرح اللبناني اعدّ ممثلاً جيداً واعطى مخرجاً جيداً. ثم ظهر بعد فترة المؤلف. والمسرح اللبناني استند اولاً الى الترجمات المتخصصة لمسرحيات عالمية، ثم انتقل الى الاقتباس الذي هو اعادة كتابة ومنتصف الطريق بين الترجمة والتأليف. الى ان صار للمسرح اللبناني مؤلفون لاسيما أولئك الذين اتوا مختمرين بالتجربة المسرحية، وظل المؤلف الذي ليس له علاقة بالخشبة كاتب قصة أدبية أو قصيدة مونولوغ طويلة.

□ المؤسف ان أغلب المسرحيات التي قدمت خلال الحرب كانت مسرحيات تجارية، استغلت الحرب، باستثناء أعمالي بشهادة النقاد، وبعض أعمال روجيه عساف. وباستطاعتي القول ـ وبالتالي التكلم عن مسرح غيري ـ ان مسرحية «الجرس» للممثل رفيق علي أحمد وإخراج روجيه عساف والتي قدمت عام ١٩٩١، هي الوحيدة من المسرحيات التي شاهدتها لغيري تصور الحرب والمعاناة الانسانية بصدق، بعيداً عن الديموغاجية والركض وراء الاتجار بآسي الحرب، وأهل الجنوب خاصة الذين ابتزتهم الأغنية والأحزاب وبعض كتاب الرواية.

لسنا أقوياء إلا على الفن وفي الفن

□ لا أدري إذا كانت بعض الاستثناءات المسرحية تنقذ المسرح المتردي في لبنان. إلا انني متفائل بعودة مسرحيين اصيلين أمثال شكيب خوري ويعقوب شدراوي وبعض الشباب من خريجي معهد الفنون. ولولا بعض الفسحات الفنية المميزة لكان واقع المسرح اللبناني شبيهاً بليل أسود لا قمر فيه ولا كواكب، فأغلب الفصول المسرحية هي مجرد عنتريات تافهة، ووقفات عنترية سخيفة كتبها بطل يجمع صفات التمثيل والاخراج والتأليف، ليدغدغ بها جمهوراً سطّلته الحرب وحولته بهيمة همها أن تأكل وتنام وتتسلى كلما سنحت لها الفرص الهاربة بين انفجار قذيفة وأخرى.

□ صرنا خلال الحرب نسمع عن مسرحيات كتبها من لا علاقة له بالمسرح، بل انتقل من حقل الاعلان الى حقل الكتابة المسرحية بالمعطيات نفسها التي لديه. وسمعنا أيضاً عن منتجين لاعمال مسرحية كانوا قبلاً تجار زجاج وبنزين وها هم اليوم، ونحن على أبواب السلام، يعملون في إحياء حفلات مصارعة الثيران والديوك.

أما الاخراج ففي مجمل هذه الأعمال غاب المخرج الاصيل عنها ليستبدله المنتج بمنظم سير على خشبة المسرح، سمّاه مخرجاً، وعلى كل حال فالحركة المسرحية اللبنانية الحديثة لم تعط سوى مخرجين اثنين أو ثلاثة. أما الآخرون فانهم حملوا اللقب فقط واستراحوا استراحة الموتى.

أما النقد فمسرح الحرب التجاري الذي أوجد منتجه ومخرجه أوجد أيضاً ناقده، وهو في أغلب الاحيان كاتب بالاجرة، وكما المخرجون، ففي لبنان عدد النقاد الذين نفتخر بهم لا يتعدى الأربعة. □

(*) مخرج مسرحي واستاذ في الجامعة اللبنانية.

روجيه عساف

□ في كل مراحل عملي في المسرح (باستثناء البدايات)، وبالأخص في المرحلة الأخيرة، أخوض التجربة بدون أن أشعر انني جزء من المسرح اللبناني. لقد تركت المسرح بسرعة. والمسرح أصبح جزءاً من نشاط أشمل. شعوري هو عدم الانسجام في الحركة المسرحية اللبنانية، ولكنني مع حركة فكرية وثقافية موجودة في لبنان ولم يكن للمسرح عمل فيها.

□ لا يوجد مسرح لبناني له هوية، وهذا ليس خاصاً بلبنان. بعض النخبويين ينقلون تجربة المسرح المعبر عن تيار فكري غير مرتبط بالواقع. إنها ثقافة موت في الواقع. ثقافة فوق الناس. وهناك مسرح استهلاكي، هو مجرد اقتباس من مسرح مقتبس عن المسرح الاستهلاكي الأوروبي. فثمة صيغ مسرحية لا تنسجم مع انتماءاتي الفكرية والاجتماعية.

غاب المخرج الأصيل عن معظم الأعمال

□ محترف بيروت للمسرح كان أول خطوة في البحث عن التماسك والتواصل، لهذا السبب لم نحترم القواعد الثابتة في المسرح (النص الجاهز - القاعة - الستارة - تحديد الشخصية - الاخراج) فتحنا مجال الارتجال في التمارين، فأصبح لدينا احتمالات لاكتشاف وسائل مسرحية. ثم وصلنا إلى مأزق فني وفكري من جهة، ومأزق عملي وتقني من جهة أخرى.

محترف بيروت للمسرح كان خليطاً من الافكار الراديكالية، كان مسرحاً رافضاً أكثر من كونه مسرحاً ايديولوجياً، وكان وجود نضال الأشقر فيه ليس لأنها ابنة أسد الأشقر، وتحمل رسالة الحزب القومي السوري بل لأنها كانت شخصية قوية. وأثرت وأغنت، لكن وجودها أعطى انطباعاً أن محترف بيروت يمثل أفكار الحزب القومي السوري.

ربما محترف بيروت كان مسرحاً يسارياً، لكن الأحزاب لم تتدخل في اعداد النصوص ولا في تنظيم العروض، كان هناك شباك تذاكر وجرى التعاون مع الانعاش الاجتماعي.

□ ليست كل التجارب المسرحية اللبنانية هي تجارب فاشلة، وانما هناك ما هو غني وإيجابي، ولكنها كانت فاشلة في أماكن أخرى، فهناك اختلاف في مفهوم الثقافة كان سائداً في الستينات، من كون مهرجانات بعلبك تعتبر نفسها لبنانية، و«شوشو» طموح إلى ايجاد مسرح شعبي لبناني، والرحابنة أعطوا شكلاً ومضموناً وتصوراً للبنان متصلاً بالمشروع الشهابي، ولكن هذه المشاريع لم تضم كل الرغبات اللبنانية، ومحترف بيروت للمسرح كان محاولة لايجاد صيغة مختلفة منسجمة مع حالة لبنانية.

لا أشعر انني جزء من المسرح اللبناني

□ كل مسرح هو إلى حد ما غربي. حتى في مسرح الحكواتي هناك بصمات غربية. فالمسرح هو غربي في جوهره وتكوينه. حتى شوشو الذي لا علاقة له كشخص، كفكر، كمواطن بالغرب، لكن مسرحه غربي من الستارة إلى الشخصيات المأخوذة من الفودفيل الباريسي في القرن التاسع عشر. والقوة التعبيرية الموجودة عند شوشو مكنته من ان يأخذ مسرحية «لابيش» شكلاً ومضموناً ويفجر فيها أشياءه الخاصة.

هناك مسرحيات من تأليف محلي، وكاتب محلي، وقصة محلية، وتطلع بالنتيجة مسرحية لا علاقة لها بالواقع المحلي. وعلى العكس من ذلك نجد ان مسرحية لشكسبير، تعبر خير تعبير عن الواقع المحلي.

□ توقف محترف بيروت للمسرح لأسباب فكرية وسياسية وشخصية. كان طموحنا مسرحاً شعبياً، ولكن تدريجياً انحصرنا بجمهور برجوازي تحملي وأذكر ان آخر مسرحية «آزار» كلفتنا ٥٠ الف ليرة. وكنا نموّل أنفسنا بان نوفر في الديكور والأزياء والموسيقى خصوصاً ان الناس تثق فينا لنجاح مسرحياتنا، ولكن تراكم علينا دين من مسرحية «مجدلون» التي أوقفتها الدولة. واضطررت لأن أعمل سنة، لأسد الديون لوحدي. وكانت نضال رصيداً بحد ذاتها كنجمة. وأنا الذي كنت أتفق مع الممثلين وأحدد نصيب كل واحد من الأرباح. كنت أنا المخرج ولكن ولا مرة وقعت مسرحية من اخراجي لأنني أرفض وضع اسمي كمخرج، لأنني أعمل أشياء أكثر من الاخراج، في النص والديكور والادارة. ولم أكن مخرجاً لوحدي كانت نضال الأشقر تلعب دوراً في الاخراج وخصوصاً في البدايات. حتى في مسرح الحكواتي كانوا هم يطبعون اسمي كمخرج لأنهم مضطرون ان يضعوا اسمي كمخرج ليبيعوا أكثر.

□ لم يكن المسرح هاجسي الوحيد. بل اشتغلت بالسياسة والاعمال الاجتماعية. واشتغلت تجارب مسرحية بالمخيمات، يومها أتاني ناس من جماعة شوشو يقترحون العمل معه ووافقت لأن شوشو له علاقة مميزة بالجمهور الشعبي، واعتبرتها فرصة لي. ولم أتعامل مع شوشو كنجم، بل اشتغلت مع الفرقة كفرقة. وشوشو يومها كان يحاول انقاذ اعماله الأخيرة التي كانت تفشل الواحدة تلو الأخرى. شوشو كانت علاقته مع السياسي بالطرائف التي يطبقها على الحوار، وبغض النظر عن الموضوع والقفشات السياسية يلقيها بغض النظر عن المسرح.

□ الطليعية كلمة لها مفهوم يتناقض مع قناعاتي، ثمة طليعي - تجريبي يبحث عن شيء غير موجود حتى في الماضي، وثمة طليعة تشترط أو تفترض أن هناك حقيقة موجودة ويجب الوصول إليها وهي غير موجودة في المجتمع، وأنا لا أقتنع بهذا الكلام، حيث الطليعة في مكان والناس في مكان آخر.

□ اشتغلت مع أبو دبس والرحابنة وجلال خوري كممثل ولا أحد منهم تجرأ ان ينزل إلى الشارع أو الزقاق. وشوشو كان منبوذاً ولا أحد كان يعتبره من الصحافة. وقد توّجه الإعلام فناناً بعد موته.

□ في أواخر السبعينات كنت أعمل في اللجان الشعبية بالروحية نفسها التي عملت فيها في الفرق المسرحية، وظفت مسرحي لعملي السياسي وبدون انفصام. حيث لا توجد أدوار سلفاً وكل واحد يجد دوره اثناء العمل. ثمة أناس كانوا معي باللجان الشعبية وصاروا معي في فرقة الحكواتي والعكس تماماً، اثناء حصار بيروت نزلت عناصر من فرقة الحكواتي لتعمل في اللجان الشعبية.

□ لو غيرت مصطلحات بيان الحكواتي لأصبح بياناً سياسياً للجان الشعبية ليس لحزب أو تنظيم، وإنما كتطبيق لايديولوجيا ما.

□ الحق موجود دائماً عند الناس، وليس الناس دائماً على حق.

□ الناس خليط من الحق والباطل. لا يوجد حق خارجهم، فلا تبحث عن الحق عند الدولة أو الحزب أو التنظيم، أو المؤسسة، أو الثقافي. والناس في مسرحي ليسوا أبرياء دائماً، والمسرح بهذا المعنى ليس محكمة. ربما أخطأ الناس باتباعهم القيادات.

□ بالنسبة لي إذا احترق بيتي، يجب ان أصف وأحكي عن بيتي المحترق بأسلوب يجب ان يكون جميلاً. هذا جوابي للحرب، فبمجرد ما أصور بيتي المحترق سيصبح جميلاً، ولا يمكن ان أحكي عن بيتي بصورة سلبية. يجب ان أحب الناس به. ولكن تجد في نهاية كل عمل

(*) مخرج مسرحي واستاذ في الجامعة اللبنانية.



من أعمال فرقة «الحكواتي» الموت والخيبة، والعمل لمحاولة ايجاد جواب ماذا بقي لنا؟

□ إن المكسب الأهم في كل أعمالي هو حب البقاء. في مواجهة التدمير لأن أكبر طموح لدى الانسان هو الخلود والبقاء مثل جلجامش. إذاً يجب أن يحكي كل واحد قصته ويرويها، وهذا كافٍ لتبرير العمل.

□ لا أقوم بعمل مسرحي يشبه عملاً مسرحياً آخر، يجب ان تجد الخيط في أعمالي خارج المسرح.

□ ربما وجدنا في فرقة «الحكواتي» صيغة للتخلص من المنتج، لكن لم أتحرر من المنتج، والنجم جزء من المنتج، والآن يجب ان أعيش من شغلي كمخرج. كنت مراهقاً في السبعينات مع فرقة الحكواتي نأكل كيفما كان، ولم يكن هناك ضرورة لأشياء مادية، اليوم أصبح لديّ أولاد واشتغل كمخرج واستاذ لأعيش.

□ ليس المهم الممثل أو النص أو الاخراج أو الاكسسوار. المهم هو العلاقات بين كل هذه. أي ان المهم كعمل مسرحي هي «علاقة» الممثل بالاكسسوار مثلاً وليس الممثل وحده، أو الاكسسوار وحده.

وإذا كان الاكسسوار يتأنسن فمن خلال الممثل وليس من براعة الاخراج. قد يكون المخرج محفزاً هذه العلاقات. المهم هو روحية العمل وليس تقنيته. رغم ان الروحية نفسها تفرز التقنية، وهذا يتماثل بتجربة اللجان الشعبية التي انخرطت فيها. [بهذا المعنى الرؤية هذه كان لها علاقة بالممارسة الفكرية والسياسية].

□ بالنسبة للمسرح الممثل هو المحور. محور لكل تلك العلاقات القائمة في العمل المسرحي.

□ زياد الرحباني كتلة تعبير متفجرة بحد ذاته، كشخص، ككلمة، كحركة، رغم انه لم يستطع ان ينقل هذه القدرة في مسرحه إلى الممثلين الآخرين، أي ان يكونوا مشاركين في روحية العمل.

□ بالنسبة لكتابي «أقنعة المدينة» لا زلت مؤمناً بالجوهر بكل ما قلته، إنما في التفاصيل فلا. إذ فيها تبسيط وعدم وضوح فرصد المسرح الغربي المطلق مبسط قليلاً. وهذا نابع من ضرورة تلك المرحلة، وأعتقد الآن انه من الممكن التعايش مع المسرح العالمي، الغربي.

□ المدينة، كمركز، في الرؤية المسرحية، أرى ان فيها شيئاً يتغير وان تلك المدينة انتهت. الطحشة الأميركية الحديثة تجاوزت المدينة ودمرتها. أميركا تدمر أوروبا الآن. وربما سيأتي وقت سيكون لدينا فيه حنين إلى المدينة.

□ المرحلة التي عشناها تنتهي. والتجربة السياسية والفنية والثقافية، في هويتها، في رفضها، وحتى في الشيء الذي رفضته أصبح ذلك من الماضي. نواجه مرحلة جديدة تتطلب ليس تماسكاً مختلفاً ولكن تمسكاً بأشياء كنا رفضناها. إننا مهددون سوية نحن والذين كانوا ضدنا. فالقوى التدميرية التي تكتسح العالم هي ضد الانسان أولاً وأخيراً.

□ الحالة الاسلامية مكان من الأمكنة المحتملة للمقاومة ضد هذه الحالة التدميرية التي تجتاح العالم. ويجب ان نميز بين الاسلام والمسلمين.

□ لم أحاول مسرحياً ان أقدم تجربة مستمدة من الحالة الاسلامية إلّا في فيلم «معركة». لم أجد أدواتها وأشخاصها. والتكلم عن الأسباب سابق لأوانه. رغم وجود الهاجس ولكنه غير كافٍ.

□ الاشكالية الثقافية الفنية التي سادت الأوساط الاسلامية، طغت بشكل سلبي على التجربة الثقافية الاسلامية. هذا ما قلته منذ زمن بداية الثورة الاسلامية. اتخذت أشكال اتباعية معيقة لولادة فن اسلامي.

□ اجمالاً الشكل المتبع في الفنون الاسلامية الآن هو الشكل البلشفي أي الحزبي التقليدي. □

رفيق علي أحمد

□ الحرب فرضت علينا كجيل جديد في المسرح أن ندافع عن انفسنا، إن من ناحية الشكل أو من ناحية المضمون، لم نأت نحن بقرار لكسر المفهوم الغربي للمسرح، وهذا لا يعني أن هناك فصل بين حضارات العالم.

□ الاسلام كان ضد التشخيص، وهذا لا يعني نقصاً في التراث العربي حين لا يكون بين طياته المسرح. من هنا لسنا ضد ثقافة الغرب، ولكن لدينا جذورنا التعبيرية المسرحية، وبما أن المسرح وسيلة تعبير للجماعة علينا أن نأخذ تقنيات الغرب شرط ان تكون لدينا خصوصياتنا، ولا يكفي الاقتباس والترجمة.

□ المسرح هو أن يقف رجل على بساط ويشرع بالحديث، ويكون هناك بالمقابل مستمع أو عشرة لهذا العرض. بمجرد أن يكون هناك ممثل هناك عرض. والممثل هو أساسي في المسرح العربي تقع عليه المسؤولية الأولى.

لا يوجد في العالم العربي ممثل بالمفهوم الغربي للكلمة. بمعنى أن في الغرب ماكنة هي التي تعد الممثل، وكذلك الماكنة الاستهلاكية التي تؤمن تسويق هذا الممثل.

بمجرد ان يكون هناك ممثل، هناك عرض

(*) ممثل في المسرح والسينما.

□ الممثل الغربي لديه الوقت الكافي لأن يكون مهنياً. وبانخراطه في السوق يتحول الممثل الى سلعة. أما في العالم العربي فلا يوجد وراء الممثل والفن مؤسسات وأسواق، والنظرة التقليدية للممثل تعتبره كمشخص وكراكوز. أضف الى ذلك ان الأنظمة العربية لا تسمح للجماعة بأن تعبر عن نفسها، والممثل العربي يفتش عن قوته فيضطر الى إهمال جسده وصوته، فهو يستيقظ ليبحث عن الأكل. ويعيش في حالة من الركود المسرحي والسينمائي فتضيع مواهبه التمثيلية.

الأنظمة العربية لا تسمح للجماعة بالتعبير المناسب

□ في مسرحنا، نترجم مسرحية غربية وننظر لها عالمياً، ونشتم الناس، ونختفي وراء معاش المسرح القومي، ونصبح في واد والجمهور في واد آخر، وكذلك يستخدم البعض مسرحاً استهلاكياً تجارياً. عبر انتقادات سخيفة تدور حول البطاطا وخلاف ذلك.

□ لا يتاح لنا أن نكون ممثلين حقيقيين رغم تمتعنا بكل الامكانيات.

□ في المسرح انت بحاجة الى جمهور ولا يمكن أن تمثل بلا جمهور. لذلك نحاول ان نذهب الى الجمهور في أماكن تواجده في الأطراف والمناطق.

□ خلال خمس عشرة سنة حرباً لم أنم في مكان واحد لمدة ١٥ يوماً. كيف إذاً يُنجز عمل مسرحي يتطلب جهد ستة أشهر.

في هذا المجتمع الاستهلاكي لست نجماً. وموضوعاتي لا ترضي المنتج لذلك لجأت الى المونودراما لأعبر عن حالتي وحالة جماعتي، وأنا ضد هاجس النجومية.

□ أنا مع الممثل الحيوي، العضوي المبادر الفاعل، المقتحم للنص، متواصلاً مع الناس. مستفزاً للآخرين في ذوقهم. وصدامي الاساسي مع المنتجين.

(*) ممثل مسرحي واستاذ في الجامعة اللبنانية.

□ التلفزيون يتعامل مع الممثل كسلعة رخيصة... وارفض شروطه الموضوعة حالياً.

□ أحافظ على الممثل في داخلي عبر علاقة يومية مع الناس، لا أدخن، لا أشرب، أنا نباتي، لا آكل اللحوم، حتى لا أتحول الى عدواني.. وكل التقنيات تكتسب اكتساباً. □

فائق حميصي

□ الممثل اللبناني لا تتاح له دائماً فرصة التمثيل كي يبدع، فهو خاضع لشروط اقتصاد السوق في طريقة تمثيله وأدائه.

فكثرة الانتاج الفني المتوجه لجمهور الخليج تحديداً أدخل التمثيل في نمطية تتجاوب مع سوق البيع التي تحكمها رغبات المنتجين، فالمنتج له رأي حاسم في هذا الموضوع. وهو ضد التجديد لأن التجديد مغامرة... لذلك لا يوجد ممثل لبناني بالمواصفات المطلوبة.

□ أنا كنت مغرماً بجو الحرب لانه خلق كمية من القلق على الحاضر والمستقبل. مما دفع كل الناس الى الانتاج المكثف والتجريبي، فغياب الانتاج الضخم سمح لتجارب مسرحية مهمة أن تعمل في اطار هذه الحرب وتفتش عن وسائل فنية خاصة بها، وكانت تحظى باعجاب الجمهور والنقاد، وحازت على جوائز مهمة في المهرجانات العربية (دمشق ـ بغداد ـ قرطاج).

□ تكتيك الحرب يختلف عن تكتيك السلام... بعد ١٥ سنة حرب يصبح السلام مخيفاً. في الحرب لديك تبريرات للتنازل عن شروط كثيرة، أما في السلام فيسألونك ما هو جديدك... ماذا تملك... قد توقفت حرب القذائف وبدأت حرب أخرى بشكل عنيف، فيجب أن تسعى للبقاء على قيد الحياة خوفاً من الجوع وليس القصف. وعليك أن توحي للمعتدي بأنك تنهزم أمامه لكي تسنح لك فرصة الهجوم مجدداً بأقل عدد ممكن من الخسائر.

□ مقاومتي الآن أن لا أرفض أي عمل، رغم انني صاحب تجربة عميقة ومهمة في المسرح الإيمائي. فلقد خسرت فرقتي، واحاول تكوين فرقة أخرى من جديد.

□ لم يكن هناك وقت لبناء ممثل لبناني، في معهد الفنون كنا نقدم طلابنا تحت ستار «نظراً للظروف الراهنة نقدم هذا التحكيم» أي نقدم هذا الممثل.

□ الدراسة في الخارج لا تعطي ولا تضيف شيئاً جديداً. في الغرب يطلبون تجربتك، وإذا كنت لا تملك شيئاً، فالدراسة في الخارج واحدة من الاوهام... اللبنانيون يدرسون كل المجتمعات ولا يدرسون مجتمعهم.

□ في مجال الفن وجسد الممثل تحديداً، لم نستطع أن نخطو خطوات بعيدة في الرقص التعبيري، علماً بأننا نملك تراثاً كبيراً، لكننا نكتفي فقط بدراسة تقنيات طورها الأوروبيون.

□ واقعنا المسرحي الراهن تابع للنظام الاقتصادي الامني العالمي الجديد، أي أنه تابع لقاعدة العلاقات الانتاجية المعتمدة على الاستهلاك، وهو لا يحمل أي طموح لأن يكون مسرحاً معبراً بالفعل عن المجموعات البشرية، والجمهور يتقبل هذا المسرح الاستهلاكي كحبه للكورن فليكس بدلاً من عرنوس الذرة. وهذا المسرح لا يرجى منه سوى استحلاب الغرائز الأموال لتأمين الدورة الاقتصادية. □

عواصم ثقافية لسينما

سينما «أونطة»!

■ لا يوجد صناعة سينمائية في لبنان ولا رعاية رسمية للفيلم اللبناني. فقط بعض الأفلام من تجار محليين أو من تمويل مشترك وهذه سمة الانتاج السينمائي الراهن، حيث يؤدي التمويل المشترك الى غياب هوية سينما لبنانية. نجد على خارطة الأفلام المنتجة حالياً، انتاجاً مشتركاً لبنانياً ـ مصرياً أو لبنانياً ـ فرنسياً. أو لبنانياً ـ بلجيكياً، أو لبنانياً ـ روسياً. وهذا الانتاج المشترك يأتي نتيجة جهود فردية وعلاقات اجتماعية تأتي ضد النص والرؤية المحلية، وتضع السينما اللبنانية في حالة انفصام. رغم المحاولات المحلية التي يغلب عليها انتاج هزيل لا تتعدى سينما الأكشن والاغراء الجنسي ولبنان الأخضر. ولكن على هامش هذه المحاولات ثمة تجارب اخراجية تجريبية لشباب تخرجوا من معاهد أوروبا وأميركا وروسيا. تقتصر على تجربة يتيمة لأول فيلم، ثم يجري الوقوع في مطب النظرة الفولكلورية للحرب وموضوعاتها السطحية عبر نزعة استفادة من خراب المدينة، كخلفية جاهزة لدراما مملة في السيناريو.

ويأتي انهيار البنية التحتية للسينما نتيجة الحرب، ليفرض واقعاً مهنياً متردياً، والسبب هجرة المخرجين وتأسيس سينما المنافي [برهان علوية ـ مارون بغدادي] واغلاق عشرات الصالات في العاصمة والمناطق، وفقدان الممول المؤسساتي مما يجعل السينما في مهب الريح، ومن يشأ يلتقط فرصة ما، لكن من الخارج طبعاً. وقد يبدو ساخراً أيضاً في واقع هذه السينما اللبنانية، عدم التخصص المهني، فمدير الاضاءة أصبح مصوراً، ومدير الانتاج ـ نتيجة الخبرة ـ تحوّل الى مدير تصوير، والمصور بدوره تحول الى مخرج . . . وهكذا يتم تبادل الأدوار. وقد تبدو هذه الظاهرة العشوائية لصالح الفيلم اللبناني، الخاضع للارتجال الفردي، ولكنها تؤطر الفيلم في نظرة سطحية وتقليدية.



ما يشفع لواقع السينما في لبنان، هو تعدد الصالات السينمائية المتبقية التي مازالت رغم الحرب تقدم عروضاً أولى لأفلام مميزة عالمياً، حيث توجد الصالات المتخصصة لأفلام الفن والتجربة وصالة للفيلم الهندي، وأخرى للفيلم المصري، كذلك الأفلام الوافدة من أندونيسيا وهونج كونج للكاراتيه. وتتعدد نشاطات النوادي السينمائية في العاصمة والمناطق. ولايزال الموزع اللبناني متحكماً في سوق توزيع الفيلمين العربي والأجنبي، وهذا لا ينفي أن السينما اللبنانية المحلية لازالت تحبو على مهل، ولا تتعدى التمنيات الاخراجية لشاشة سوداء وبلا أفلام. □

ي. ج

جورج نصر

□ أول محاولة للسينما اللبنانية، كانت في الثلاثينات وبمجهود فردي، ثم نامت، وعادت في منتصف الخمسينات.

□ ثمة ثلاث محاولات سينمائية في فترة الخمسينات لو تسنت لها الظروف لكان يمكن القول أن السينما اللبنانية بدأت، والمحاولات الثلاث كانت مع ميشال هارون وجورج قاعي وأنا، وهذه الافلام كانت مواضيعها لبنانية، بلهجة لبنانية، ونفس لبناني، لكن في تلك الفترة كانت السينما المصرية طاغية، وغسلوا دماغ الناس بالطابع المصري. فالصالات كانت ترفض الفيلم اللبناني، والموزع لم يشجع الفيلم اللبناني. وما جرى ان ميشال هارون لم يكرر التجربة. وجورج قاعي في الفيلم الثالث حاول أن يمصرن اللهجة وفشل. أنا مثلت لبنان في مهرجان «كان» بفيلم «الى أين» (١٩٥٦) وكاد أن يحصل على جائزة لكن اسم عائلتي ارتبط بذهن اللجنة باسم عبد الناصر. الذي أمم القناة. وبعد خمس سنوات (١٩٦١) أخرجت فيلماً آخر «الغريب الصغير» باللغة الفرنسية ـ على أساس أن جمهوري ليس الوطن العربي ـ ومثلت لبنان أيضاً في مهرجان كان، ولم نجد صالة في لبنان تعرض الفيلم لان موضوعه محلي.

□ مع تأميم السينما في مصر، هرب الى لبنان التقنيون والممثلون المصريون، وأصبح الموزعون اللبنانيون منتجين، ومولوّا افلاماً هزيلة. ففي عامي ١٩٦٣ ـ ١٩٦٤ انتج لبنان أكثر من ٢٥ فيلماً لكن بلا هوية وثم جرى بعد ذلك انتاج افلام عن المقاومة الفلسطينية اساءت الى الثورة والى السينما. بين الخبصة المصرية والفلسطينية ضاعت هوية السينما اللبنانية.

كان الموزع الذي أصبح منتجاً، هو الذي يحدد لك عدد أيام التصوير، ويختار الأبطال، وحتى نوعية القصة. ويجب أن نعرف انه لانشاء صناعة سينما لبنانية، يجب ان يستّرد الفيلم تكاليف انتاجه من بلده وجمهوره خصوصاً اذا كان لا يوجد سوق حقيقي للفيلم اللبناني.

□ في السبعينات استفاد محمد سلمان وحده من الازدهار اللبناني.

□ غريبون المصريون، لا يشترون الفيلم اللبناني حتى لو كان



(*) مخرج سينمائي.





أبطاله مصريين ولهجة الفيلم مصرية، يشترونه فقط في حالة إذا كان الانتاج مصرياً.

في السنوات الأخيرة كان مطلق مخرج يضحك على منتج، والنتيجة فيلم هزيل، بـ٤٠ الف دولار يبقى في العلب، والمنتج لا يعيد التجربة.

□ نحتاج الى تقنيين بكل معنى الكلمة، فمدير التصوير يجب أن يتمرن يومياً مثل عازف البيانو، والسيناريست الجيد يحتاج الى خبرة ثلاثين سنة في عالم السينما ليكتب. ومدير الانتاج ليس من يأتي بالأكل، بل هو مبرمج الفيلم. وثمة قاعدة ذهبية تقول: صحة انتاجك من مدير انتاجك، والمخرج لا يمكن أن يكون بائع أفكار لتمويل فيلمه. لذلك لا يوجد منتج لبناني حرفي. هناك ممولون.

□ حاربوني في أفلامي لأسباب سياسية وطائفية، حتى حين عرضت في مدينتي طرابلس.

تمزقت السينما اللبنانية وتعهرت على يد الاشخاص الذين عملوا بها لعدم تمتعهم بالحب الاعمى للعمل السينمائي.

الموزع اللبناني والدولة تآمرا على الفيلم اللبناني

□ أعرف ثلاثة مخرجين لبنانيين يتسابقون بين بعضهم، كيف ان الأول عمل الفيلم في ٢٢ يوماً، والثاني بـ١٨ يوماً، والثالث بـ١٢ يوماً، مع أن الفيلم الصغير يحتاج الى ٦ أسابيع كحد أدنى.

□ انسحبت الى الأفلام الوثائقية لأعطي نفسي حجة مقنعة، وعملت ٢٠ فيلماً، وكذلك أخرج أفلام دعاية، ولا أضع اسمي عليها، حتى في الأفلام الوثائقية أجري أبحاثاً عديدة قبل اخراج العمل.

□ الان الحرب هي نبع حقيقي للسينما اللبنانية، عبر موضوعاتها الهائلة، مع أن السينما كانت الفن الأكثر تضرراً من الحرب. □

محمد سويد

□ ثمة شواهد على وجود سينما لبنانية.

في البنية التحتية هناك استوديوهات، بعلبك وهارون؛ مع أن الأول مشلول لكن هارون مازال مستمراً. وفي القطاع العام هناك مديرية شؤون السينما والمعارض، وأيضاً المجلس الوطني لانماء السياحة في لبنان دخل في أكثر من مرحلة في عملية الانتاج. اضف الى ذلك وجود شركات توزيع لبنانية، ونقابة للسينمائيين بمعنى تنظيم المهنة، فالمهنة موجودة. والكلام عن عدم وجود سينما لبنانية هو كلام عشوائي ولبنان يحتل المرتبة الثانية بعد مصر في عدد الأفلام، أليست كل هذه الأفلام صناعة؟

□ ثمة روافد توزيع للسينما في لبنان تتألف من ١٦ محطة تلفزيون. والتلفزيون له علاقة مباشرة أو غير مباشرة بالانتاج السينمائي. وهناك العديد من استوديوهات الفيديو.

النقد السينمائي انتهى مع سمير نصري

□ هناك جزء من البنية التحتية للسينما مدمر، فالاستوديوهات لا تعمل بالامكانيات المطلوبة والعصرية، وهذه تتطلب حلاً من القطاع العام لتعويمها مادياً فتشترى احماض ويصار صيانة للمعدات التي تعمل منذ ثلاثين سنة.

□ المنتج اللبناني لم يترسخ بعد، فهو كان ينتج فيلماً ثم يختفي، الذي ترسخ هو الموزع

□ مصيبة السينما اللبنانية من اللبنانيين انفسهم، فالموزع اللبناني فرض احتكاراً طال حتى السينما المصرية. فهو مهيمن عليها ولا يريد انتاج أفلام لبنانية لأسباب تبدو غير مقنعة، وخلق عداوة بين مصري وغير مصري بسبب اللهجة الطاغية، المصريون لم يتآمروا، وانما الموزع اللبناني تآمر على الفيلم اللبناني وكذلك الدولة اللبنانية التي لم تنشىء قطاعاً عاماً للسينما.

□ ثمة أموال ضخمة تتحرك لتوزيع الفيلم الأجنبي، ولا أحد يموّل فيلماً لبنانياً. وفي هذه السنة اشترى الموزعون اللبنانيون حوالي ٢٠٠ فيلم بينهم ١٥٠ فيلماً رديئاً جداً.

□ كل الذين تعلموا سينما في الخارج لم يستطيعوا الدخول الى السينما فعلياً إلا بفيلم واحد تقريباً. عند أوائل طلائع الخريجين كان هناك أجواء رومانسية ومازالت مستمرة. إن الذي اسس وعمل للسينما هم الذين اكتسبوها وليس الذين تعلموها أو الذين وضعوها في جو ثقافي نخبوي.

□ على خط اكتساب المهنة، بقي الحرفيون هم العصب الأساسي لصناعة الفيلم، فقد استطاعوا العمل في ظروف معامل هزيلة وفترات تصوير محدودة. وهؤلاء حجبوا المخرجين الاصليين لصالحهم كمخرجين اكتسبوا المهنة (مثل محمد سلمان ـ سمير الغصيني يوسف شرف الدين ـ وثام الصعيدي). وهم استطاعوا فتح المجال لانتاج الافلام.

□ قد تبدو صناعة السينما في أساسها قائمة على «العائلة».

منتجون: عائلتا عيتاني وحداد.

فريق التصوير: عائلة رعد.

فريق التوزيع: صباح...

ونجد أيضاً في فريق الاضاءة، أو في تشكيل فيلم عائلة كآل شرف الدين.

□ سينما المنافي تقوم دائماً على انتاج مشترك. وهذه الأفلام لم تعرض في لبنان إنما وزعت في الخارج، الفيلم اللبناني الوحيد هو «حروب صغيرة» لمارون بغدادي، وهذه السينما لم تصل لانها عرضت خارج البلد. ربما لأنها واجهت صعوبات في عرضها.

□ لا يجمع بين المخرجين اللبنانيين شيء. في سورية يجمعهم القطاع العام، في مصر هناك محاولة جماعة السينما الجديدة.

□ انحسرت الصالات في لبنان لأسباب دينية وهذا لعب دوراً مهماً في تقليص السينما اللبنانية، وكذلك كون الصالات المتبقية لا تصلح صحياً ولا نوعية للأفلام، ولا تقنية ولا تجهيزات... وانحسرت هذه الصالات لأسباب مادية منها غياب الكهرباء، والظروف الامنية وتقلص الحفلات ولجوء الناس الى الفيديو.

□ يجب أن تلعب مديرية شؤون السينما والمسرح دوراً في تنظيم الشؤون السينمائية ودعم الانتاج فتفرض على الموزعين، من اموالهم المتحركة، أن ينتجوا فيلمين في السنة لصالح السينما اللبنانية، وكذلك على المحطات التلفزيونية، أن تخلق سوقاً داخلياً للفيلم اللبناني.

□ الجيل الجديد من الخريجين أفضل من الأوائل في حركتهم البراغماتية لتدبير انتاج أفلامهم من الخارج. ولكن قد يطغى عليهم هاجس السوق أكثر من الجمالية الفنية التعبيرية. كأن السينما اصبحت فقط مسألة تركيب انتاج.

□ إن مهنة النقد السينمائي انتهت مع الراحل سمير نصري، وزمنه لن يستعاد.النقد لا يؤسس ولا يعني شيئاً.

أصبحت مهمتك في الصحافة الفنية أن تأتي بخبر وليس برأي. □

(*) ناقد ومخرج سينمائي.